

Dissertação elaborada no âmbito do Mestrado em Cultura e Literatura
Inglesas e apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
Trabalho orientado pela Professora Doutora Anabela Dinis Branco de Oliveira.

2008

Índice

Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract	7
Introdução	8
I. Diálogos entre a Literatura e o Cinema:	19
1. Continuidades e discontinuidades do Cinema e da Literatura.	24
II. A Contextualização social, cultural e política:	29
III. A ascensão da ciência e da tecnologia:	35
1. A tirania da ciência e da tecnologia: a desumanização da urbe e a humanidade do mundo da natureza.	36
2. A sociedade como um organismo.	58
3. A felicidade tirânica: a felicidade aparente e a infantilização do novo mundo.	70
IV. A máquina invencível da propaganda:	88
1. Os meios da propaganda e a consubstanciação da ideologia unívoca do regime.	91
2. O endoutrinação ideológico tirânico em <i>Brave New World</i> , <i>Nineteen Eighty-Four</i> e <i>Fahrenheit 451</i> .	97
3. A tríade onnipresença, onisciência e onipotência do poder: o encapsulamento e a vigilância do indivíduo.	121
V. A reescrita da História e o rascunho da memória: resgatar a verdade dos meandros da mentira:	134
1. A manipulação do tempo.	134
2. A eliminação da memória dos livros e a construção da nova Torre de Babel: contra a mutabilidade da História e em busca do tempo perdido da humanidade.	141

VI. O Discurso Especular do Cinema:	168
Conclusão	177
Referências Bibliográficas e Cinematográficas	185

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Doutora Anabela Dinis Branco de Oliveira, agradeço por todos os conhecimentos e a motivação que me soube transmitir, as críticas e sugestões que fez, mas também pelo empenho e interesse que desde a primeira hora depositou nesta orientação.

Agradeço também aos meus pais, familiares e amigos pelo apoio e disponibilidade incondicionais, encorajamento e paciência que demonstraram para comigo ao longo deste meu trajecto.

Todos eles tornaram possível a minha viagem pelos decalques dos sonhos projectados na silhueta intemporal da imagem cinematográfica.

“We make our world significant by the courage of our questions and by the depth of our answers”.

Carl Sagan

“É vosso anseio conhecer por meio de palavras o que sempre fez parte do vosso pensamento, e tocar com os dedos o corpo nu dos vossos sonhos”.

Khalil Gibran

Resumo

“A Manipulação do Olhar no Cinema: o alcance, o controlo e as limitações da câmara em *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451*” pretende ser uma leitura ampla e crítica sobre o papel dos *mass media*. Ao longo desta dissertação, analisamos a presença do olhar fílmico, mormente do cinema e da televisão como possíveis meios de vigilância, domínio e de manipulação dos comportamentos dos cidadãos, mediante o estudo de três documentos literários, a saber: *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451* e, sobretudo as respectivas transposições fílmicas. As obras narram hipotéticas sociedades distópicas governadas por regimes repressivos, que sustentam a sua liderança nos meios de informação e entretenimento. Os regimes servem-se deles, de modo a disseminar a sua ideologia dominante e controlar as reacções e necessidades dos cidadãos, mantendo-os na ignorância da sua condição, numa autêntica redoma de vidro, fazendo-os crer que são felizes. Não obstante, ao longo desta dissertação debateremos as limitações do alcance do olhar fílmico e, sobretudo se o próprio discurso fílmico adopta uma atitude de resistência à imposição do primeiro. Questões ligadas à vigilância indiscreta e à consequente perda de privacidade e liberdade presentes nos documentos literários e fílmicos são também questões recorrentes e largamente debatidas nos nossos dias e que reforçam a pertinência deste projecto.

Abstract

“A Manipulação do Olhar no Cinema: o alcance, o controlo e as limitações da câmara em *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451*” is a profound and critical analysis on the role of mass media. We will analyse three novels: *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* and *Fahrenheit 451*, and above all their filmic adaptations in order to demonstrate the presence of the cinematic perspective, especially of cinema and television as possible means of surveillance, control and manipulation on citizen’s behaviours. These works depict hypothetical dystopic societies ruled by repressive regimes. The power of these regimes is supplied by the usage of mass media. On one hand, through its usage they find the means to propagate their predominant ideology and to control people’s needs and reactions. On the other hand, they lead people to live in a glass shade, which provides them with a full state of ignorance and the strong belief they are truly happy. Nonetheless, throughout this very same essay we will discuss the limits of the cinematic perspective reach and trying to find out whether the filmic discourse adopts or not an attitude of resistance towards the pervasive cinematic perspective. In the different works we identify issues related to the total surveillance resulting in the loss of privacy and freedom. These issues concern all of us nowadays and supply additional importance to this essay.

Introdução

“O cinema é como sonhar acordado”.

Robert Desnos

“A minha alma vive sobre a tela onnipotente e movimentada: participa nas paixões dos fantasmas que aí se sucedem.”

Paul Valéry

“O cinema consegue dominar as multidões qual nova magia invisível que nas trevas exerce a sua acção e se revela na coluna luminosa e inquieta que atravessa uma sala escura.”

F. Gonçalves Lavrador

O cinema é uma metáfora do sonho como o afirma Desnos. Os primeiros espectadores assombraram-se com o admirável mundo que surgia do nada como se de um sonho se tratasse, muito além da realidade mimetizada pela objectiva da câmara.

Quando o ecrã se ilumina é o nosso subconsciente que se esvai do nosso corpo para abraçar as sombras nuas projectadas. Num ápice, tornamo-nos sonhadores dos decalques dos próprios sonhos do cinema. Envoltos numa atmosfera de magia sob um fundo negro olvidamos os nossos problemas e despimos a nossa identidade para abraçarmos as vidas de outras vidas que se misturam com a nossa própria vida. Durante toda a projecção somos aquilo que vemos; somos os rostos e os olhares, as dúvidas e as certezas, o princípio e o fim da criação do olhar omnipresente do cineasta.

Mas qual será afinal a verdadeira função do cinema? Apenas terá uma função meramente de entretenimento para as audiências, ser um veículo de crítica social, ou, por sinal, torná-las meros receptáculos da ideologia dominante?

À porta do *Grand Café* de Paris, um dos mais nobres salões da Cidade Luz, era grande a agitação. Uma pequena multidão, composta na maior parte por pessoas oriundas das classes média e baixa, espera ansiosa pela primeira projecção pública de uma película cinematográfica. A projecção estaria a cargo de dois irmãos empresários franceses, os irmãos Lumière, Auguste Marie Louis Nicolas (1862-1954) e Louis Jean (1864-1948). Esta teria lugar na cave do salão do café, pois os irmãos não conseguiram encontrar um teatro que alugasse o seu espaço para algo que era considerado uma mera atracção circense.

Naquele dia 26 de Dezembro de 1895 nada fazia prever o que estava prestes a acontecer. Uma estranha máquina de nome cinematógrafo – palavra composta proveniente do lexema grego *Kinema*, que significa movimento, mais o termo, igualmente grego, *graph*, escrita, podendo ser literalmente traduzido por a escrita do movimento – é a estrela do dia. A nova máquina irá espantar aquele público e rapidamente todo o mundo.

A audiência assiste às escuras na cave do café a alguns pequenos filmes. Obviamente, ninguém do público ali presente jamais assistira a um filme, o mais parecido que tinham presenciado teria sido a observação de fotografias. Na tela um dos filmes intitulado *L'Entrée du train en gare de la Ciotat* mostrava imagens, que à luz da nossa cultura cinematográfica seriam consideradas vulgaríssimas, da chegada de um grande comboio a uma estação francesa. O efeito das mesmas imagens sobre o público, contudo seria arrasador; o público ficou fascinado e aterrado com o movimento da locomotiva, tanto assim foi, que por estranho que possa parecer, conta-se que várias pessoas iludidas e assustadas com o movimento frenético do comboio que parecia não parar e aproximando-se cada vez mais, começaram a gritar estarecidas, tendo algumas delas procurado refúgio debaixo das cadeiras e outras mesmo saído porta fora. As pessoas sentiram que o que viam era de facto real, que as suas vidas estavam, efectivamente, em perigo. Não distinguiram a realidade da sua representação, apesar das imperfeições notórias da película, da falta de cor, de brilho, de relevo, ou mesmo a inexistência de som (Grilo 2006: 14-15). Contudo, outros houve que, naquele dia, apesar do medo suscitado por uma experiência tão realista não fugiram e cedo perceberam

que dentro daquele comboio não era a morte que chegava, mas uma nova imagem e, principalmente, a representação de uma nova

consciência (nocturna) do mundo, nos termos mesmo em que o grande teórico Vachel Lindsay a designou, em 1915, ao descrever o ecrã como o lugar de revelação, do esplendor e da velocidade (Grilo 2006:14).

Os operadores de câmaras dos Lumière tinham instruções precisas do que havia para ser filmado. Para os pioneiros do cinematógrafo o principal interesse residia em mostrar a realidade de uma civilização que pouco sabia de si.

Todavia, o poder do cinematógrafo vai muito além de um simples espelho da vida real, pois vai restituir “aos seres e às coisas o seu movimento natural (...) projectando-os sobre uma superfície em que parecem autónomos” (Morin 1997: 31). Objectos, pessoas, acções, tudo ganhara vida por terem sido simplesmente focados pela objectiva da máquina. O cinematógrafo conseguia dar a ilusão contínua da realidade, através do movimento. A reprodução do movimento e das situações quotidianas pela câmara de filmar trouxe surpresa e estupefacção. Não era apenas terror que as imagens animadas provocavam, como vimos com *L' Entrée du train en gare de la Ciotat*. Dependendo da situação retratada suscitava sentimentos diferentes nos espectadores, como embaraço, dúvida, rejeição ou, encanto em relação ao seu duplo, como denominou Edgar Morin às figuras siamesas no ecrã, iguais às pessoas de carne e osso da vida real.

A suspeição, o desencanto e a rejeição da nova máquina também marcaram presença nos primeiros passos do cinematógrafo. Havia aqueles que viam o engenho como algo demoníaco, com vida própria, espiando as pessoas, perseguindo-as, parecendo querer substituir a presença ubíqua de Deus. O movimento feroz era metáfora da morte veloz. Além disto, as mesmas imagens eram vistas e revistas vezes sem conta. A imagem cinematográfica é duradoura, eterna. Rever a realidade que não morre, que nunca muda é fantasmagórico. Os actores acidentais não morrem, tornam-se deuses. As memórias são conservadas, os momentos de cada imagem congelados, a nossa imaginação reinventada a cada passo. Como observa Geada: “Cada sessão cinematográfica constitui virtualmente uma ressurreição, pois dá a ver algo que já não existe” (Geada 1987: 31). Algumas imagens provocaram riso pela surpresa dos transeuntes, pelas suas feições cómicas, pelos movimentos torpes do desfilamento da película, por acções banais se tornarem engrançadas, por isso mesmo, pela magia, pela novidade de vermos imagens reais no grande ecrã, no qual

tudo é maximizado. Nas palavras de João Mário Grilo “(...) somos um lugar de ressonância dos efeitos das imagens e em que gerimos todo o futuro das imagens e dos sons enquanto afectos e sentido (...)” (Grilo 2006: 22). Como Morin nos explica,

na medida em que identificamos as imagens do ecrã com a vida real, as nossas projecções-identificações próprias da vida real põem-se em movimento. Em certa medida vamos lá encontrá-las, efectivamente, o que parece desfazer a originalidade da projecção-identificação cinematográfica, mas de facto, a revela. Realmente, por que razão as iríamos lá encontrar? No ecrã há apenas jogos de sombra e luz; só num processo de projecção é possível identificar as sombras com coisas e seres reais e atribuir-lhes essa realidade que tão evidentemente lhes falta, quando reflectimos, mas não quando olhamos. Um primeiro elementar processo de projecção-identificação vem, pois, conferir às imagens cinematográficas realidade suficiente para que as vulgares projecções-identificações possam agir (Morin 1997: 113-114).

As faces surpreendidas que a câmara deixa transparecer – dos que são perpassados pelo olhar da câmara – são, no fundo, as mesmas faces que observam atentamente os mundos do ecrã, como se de um espectáculo circence se tratasse, pois é o mundo desconhecido a contemplar-se ao espelho. Nada parece escapar ao olhar onisciente, onipotente e, sobretudo, omnipresente da câmara. O mundo é finalmente revelado; como se fosse preciso provar-nos que realmente existimos. Os nossos duplos desvelados pela câmara olham-nos nos olhos, tão espantados como nós, confirmando-nos a nossa existência. A imagem cinematográfica é a prova, a certidão da realidade exterior do mundo.

Mas qual o verdadeiro alcance da imagem cinematográfica? O que tinha de tão especial? Desde cedo provocou no público uma atracção magnética a que ninguém ficava indiferente. A imagem cinematográfica assemelhava-se a uma visão ideal e onírica da realidade para cada espectador. Tal como o sonho ou a realidade esta imagem tinha movimento, a percepção de ver os objectos e seres familiares era extraordinária, era mágica, catapultada não pela nossa visão, mas por algo exterior a ela, que não podemos em nenhum momento controlar ou dificilmente explicar.

*

Presentemente, assiste-se a um aceso debate à cerca do controlo e vigilância de que somos alvo por parte dos meios de comunicação social e entretenimento e mesmo pelos governos. Os atentados terroristas perpetrados nos Estados Unidos, em Espanha, ou em Inglaterra instituíram um duro revés no modo de vida das comunidades ditas ocidentais. Desde então, medidas restritivas foram sendo tomadas no sentido de dotar os diferentes Estados de maior segurança, o que resultou numa ameaça à nossa privacidade. No entanto, o pânico de mais ataques terroristas ainda mais devastadores, que podem mesmo provocar uma guerra, cerca-nos inexoravelmente. No Ocidente, o inimigo comum parece ser efectivamente o terrorismo. Cada um de nós pode ser suspeito de terrorismo e a nossa vida ser repassada 24 horas por dia, por simplesmente discordarmos da invasão do nosso espaço ou por nos opormos aos métodos do plano de segurança ratificado, sem que sequer suspeitemos que algo semelhante esteja a ocorrer nas nossas costas, como facilmente constatamos nas palavras proferidas por George W. Bush, o ainda presidente dos Estados Unidos: “Quem não está por nós, está contra nós”. Para isso é necessário estar sempre vigilante e ter cautela com possíveis ameaças. Esta vigilância está em todo lado: nas ruas, nas grandes empresas estatais ou de importância estratégica para o Estado, em associações governamentais e associações privadas, em recintos desportivos e culturais, nas nossas escolas e universidades e até mesmo em nossas casas. Há câmaras de vigilância espalhadas por todos estes locais, mas existem muitos outros processos, mediante a revolução tecnológica que está em curso nos nossos dias. É possível mesmo localizar um qualquer portador de um telemóvel, sem que este esteja ligado. Mas há igualmente outros meios de sermos observados sem darmos por isso, como por exemplo os registos de um cartão de crédito e de débito ou, da passagem na via-verde, ou inclusive, o controlo das audiências televisivas. Os serviços secretos da maioria dos países mais avançados têm acesso a todos estes dados e a qualquer momento podem traçar a vida e o perfil de um cidadão sem muita dificuldade ou delonga. Hoje em dia, tornou-se demasiadamente fácil seguir os passos de uma pessoa e, sem que esta o saiba, pode estar a ser observada de muito perto e cada movimento seu minuciosamente examinado. Nunca sabemos se estamos a ser espiados a partir do outro lado da linha.

Estará a nossa liberdade posta em causa? Não estaremos a caminhar para um mundo de constante terror, perseguidos pela ideia de podermos ser abalroados por um grupo terrorista e sobressaltados pela apertada vigilância a que somos sujeitos pelo nosso Estado? Não estaremos numa nova caça às bruxas ou, numa nova Inquisição?

Acompanhando as preocupações da segurança e da vigilância, novos meios de propaganda são postos em prática. Ao controlarem os *mass media*, os governos tendem a propagar a sua ideologia. O objectivo é repudiar os que são diferentes, os rebeldes extremistas que desprezam a vida dos outros. Mas a pergunta coloca-se: será verdade o que os nossos governantes nos inculcam através da sua propaganda? Não estarão também eles a mascarar a verdade somente com a finalidade de nos manter controlados e domesticados segundo as suas normas? Estas e outras questões não foram ainda respondidas satisfatoriamente. O nosso mundo tornou-se um barril de pólvora pronto a rebentar a qualquer instante.

*

O nosso projecto sob o título de “A Manipulação do Olhar no Cinema: o alcance, o controlo e as limitações da câmara em *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451*” pretende ser precisamente um estudo crítico sobre a implicação dos *mass media* na nossa era, nomeadamente, o cinema, a televisão e a rádio e como estes podem ser meios de controlo e perversão comportamental das populações. Para tal, teremos como ponto de partida, e ao mesmo tempo como base de análise três obras literárias e as respectivas transposições fílmicas, a saber: *Brave New World*, obra escrita por Aldous Huxley e dirigida a sua adaptação fílmica por Larry Williams e Leslie Libman; *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell, transposta para versão cinematográfica por Michael Radford; e *Fahrenheit 451* do escritor Ray Bradbury, cuja adaptação para o meio cinematográfico coube a François Truffaut.

Uma vez que esta dissertação se insere no âmbito num mestrado em cultura e literatura inglesas, no que à escolha dos documentos literários diz respeito, optámos por três autores de língua inglesa, cingindo-nos a uma época específica, a primeira metade do século XX. Por outro lado, seleccionámos as obras literárias e fílmicas supracitadas pelo seu conteúdo expor claramente algumas das características dos *mass media*, já aqui referidos, como por exemplo, a vigilância, o entretenimento, a modelização, a

manipulação e a uniformização de comportamentos das massas. As obras referenciadas foram alvo, desde a sua publicação e aparição de inúmeras análises, polémicas e discussões filosóficas e literárias, no entanto, as suas respectivas transposições fílmicas constituem um inesgotável campo de análise, ainda por explorar, nomeadamente no que diz respeito ao carácter monopolizador e repressivo do olhar cinematográfico. Além de servirem de âncora para avaliar a forma em que se processa o diálogo entre as duas expressões artísticas, observando atentamente como se distingue o olhar literário do olhar cinematográfico, será interessante reflectir como as transposições fílmicas estão estruturadas, dado o distanciamento temporal relativamente aos documentos literários homónimos.

Procuraremos analisar, sem intenções fidelizantes ou hierarquizantes, como a tessitura literária e a tessitura fílmica abordam os regimes tirânicos, salientar o carácter actual de muitas questões que são levantadas tanto por escritores como por realizadores acerca da temática do olhar dominador dos *mass media*. Escritores e cineastas referenciados fizeram e fazem da esfera cultural um campo de intervenção social, mais ainda, um campo de batalha. Todos eles demonstram pela sabedoria que trespassa as suas palavras e as suas imagens, considerando aqui o termo imagem num sentido puramente cinematográfico de representação bidimensional, existencial e inequívoca do mundo. Conhecedores profundos dos grandes temas e dilemas que a sociedade global enfrentou e persiste em enfrentar, prestam atenção às ameaças que recaem sobre o nosso mundo: a perda de valores, de direitos, a perda de liberdade e o perigo da ascensão de novos regimes que subvertam os ideais que nortearam revoluções em tempos idos em prol dos seus objectivos tirânicos e destrutivos da humanidade. Apresentam nas suas obras soluções no sentido de elucidar os leitores e espectadores, na ânsia de serem escutados, de haver uma possibilidade de felicidade real, e não induzida como surge associada com os meios de comunicação e entretenimento, no regresso às raízes da natureza e da sabedoria milenar da humanidade contada através da arte, da qual a literatura, a filosofia e a ciência fazem obviamente parte.

As obras supracitadas aludem a sociedades distópicas¹ governadas por regimes ditatoriais. No “World State”, na Oceânia e na comunidade de *Fahrenheit 451*, respectivamente, cada um desses regimes emprega a tecnologia a seu bel-prazer como

¹ Distopia ou anti-utopia é a representação de sociedades, normalmente projectadas num futuro não muito distante, indesejáveis, opressoras e aniquiladoras dos valores humanos e sociais.

forma de controlar as vontades e respostas sociais dos cidadãos e de perpetuar o seu poder na sociedade. Mergulhados num clima claustrofóbico imposto pela presença dos meios de comunicação e entretenimento inibidores do seu comportamento e privados dos seus mais elementares direitos como a liberdade individual, a consciência crítica e a privacidade, os indivíduos têm de sujeitar-se e abnegar dos seus interesses em benefício dos interesses da comunidade e do governo centralista e autocrático. Os três regimes apresentam-se como arautos de uma nova era de prosperidade sustentada nos avanços da ciência e da tecnologia em detrimento dos valores humanos e do legado da História da Humanidade, conotados como prejudiciais para o projecto de edificação social em curso. O domínio sobre o povo é total. Para esse domínio concorre o uso da rádio, da televisão, dos jornais e do cinema, de modo a veicular a ideologia totalitária do regime e o clima de felicidade aparente que se vive e desta forma torna-se mais fácil a tarefa de manipular a percepção da realidade por parte do povo. Todavia, toda a informação é mascarada de verdade para calar as possíveis vozes dissidentes.

Os cidadãos das três comunidades são confrontados com a perda das suas referências culturais ancestrais. Em substituição dessas mesmas referências surgem novas divindades associadas aos líderes governantes ou, inclusive aos meios de informação e entretenimento como a televisão, tornando-se símbolo máximo do estatuto de fantasia e de felicidade alcançados. O propósito da sociedade é a felicidade, muitas vezes induzida através dos meios tecnológicos ao serviço dos estados do “World State”, da Oceânia e da comunidade *de Fahrenheit 451*. Nestas sociedades ditadas pelo poder incomensurável das máquinas, constatamos como os cidadãos se tornam dependentes dos vários *mass media*, autênticas drogas que lhes são impostas para serem genuinamente felizes.

Demonstraremos como o olhar dos cidadãos é manipulado em ambos os discursos, como é feita essa manipulação, que instrumentos são utilizados e se existe algum tipo de oposição, relativamente a esses mesmos instrumentos por parte dos dois discursos.

Em relação ao discurso cinematográfico, analisaremos como certos aspectos técnico-formais, no que respeita ao ritmo, à fotografia, aos jogos luz-sombra, aos planos-sequência, ou simplesmente aos movimentos da câmara podem reflectir o ambiente repressivo e abusador dos regimes totalitários e como se comportam as personagens perante o olhar omnipresente, onnisciente e omnipotente dos meios

tecnológicos em seu redor, reflexo do que experimentam as audiências cinematográficas nos nossos dias.

Ao longo desta dissertação debateremos todos os aspectos de forma crítica, recorrendo não apenas à análise literária e fílmica, mas também à contextualização dos documentos literários e fílmicos no tecido cultural em geral. Assim sendo, mediante várias abordagens, proporcionadas por diversas áreas do saber, além das já referidas, também recorreremos à História, à Sociologia e à Psicologia, possibilitando uma compreensão mais precisa e globalizante do conteúdo das obras.

Este cariz transdisciplinar dar-nos-á uma maior consolidação de conhecimentos, permitindo-nos perceber melhor as intrincadas relações que se estabelecem nos documentos literários e fílmicos, tendo como mote a condição de domínio castrador da tecnologia, especialmente dos meios audiovisuais.

O nosso principal objectivo será compreender até que ponto o cinema e a televisão, entre outros meios audiovisuais têm o poder de controlar e manipular a nossa vida, detectando e analisando os instrumentos de que se servem para tal função, mas também procurar perceber quais as limitações que encontram. Por outro lado, tentaremos saber se os mecanismos inerentes ao próprio discurso fílmico lhe permitem fazer apenas a apologia da ideologia dominante ou se há oposição, num discurso de subversão adaptando-se à época e ao regime em que se situa. No decurso da nossa análise, será pertinente questionarmo-nos se os próprios filmes denunciam a repressão e a tentativa de controlo do homem pelo próprio cinema. Talvez, o cinema demonstre uma propensão natural para manipular os nossos sentidos. Nesse caso, o cinema será não um meio artístico com uma finalidade essencialmente estética, mas antes um produto propagandístico ao serviço de uma determinada ideologia e capaz de ludibriar, corromper e alienar o espectador na sua percepção da realidade e na sua consciência.

Sendo o cinema e a televisão produtos tecnológicos criados para obedecer a determinadas necessidades e ambições humanas, é pertinente perceber em que pressupostos o discurso fílmico se baseia para estabelecer uma relação de domínio e exploração do homem.

Principiaremos com um capítulo, no qual recuaremos no tempo para explorarmos as motivações que estiveram na origem do cinema, os seus primeiros passos e o seu desenvolvimento ao longo de mais de cem anos de existência e as

relações que mantém com os demais meios artísticos e expressivos, sobretudo com a literatura.

No segundo capítulo analisaremos o contexto social, cultural e político em que surgem as três obras literárias – aqui analisadas – e as suas respectivas transposições fílmicas. Observaremos como a ciência e a tecnologia estiveram directa e indirectamente na origem e na proliferação de ideologias e regimes despóticos em todo o mundo. Ideologias e regimes estes que influenciaram os três escritores na construção das suas narrativas. A abolição das liberdades individuais, a alienação pelos *mass media* e o controlo da opinião pública são pontos em comum nas três obras literárias, assim como recorrentes nos três documentos fílmicos.

No terceiro capítulo embrenhar-nos-emos nos mundos ficcionais dos seis documentos com vista a analisar como a tecnologia e a ciência se complementam para criar ambientes tirânicos. As grandes cidades tornam-se o símbolo máximo da máquina destrutiva do regime em contraponto com o mundo da natureza, onde a liberdade e a paz coabitam com a felicidade. A ciência e a tecnologia fornecem aos regimes meios essenciais para a manutenção de sociedades ignorantes, privadas de liberdade, mas crentes no projecto paradisíaco que lhes são apresentados.

Os regimes descritos pelos diversos documentos pressupõem a necessidade das comunidades se manterem em autênticas redomas de vidro para o ocultamento da verdade e para veicular a crença que cada comunidade é perfeita e que o mérito se deve indubitavelmente aos líderes sábios e iluminados que governam.

No quarto capítulo tomaremos em atenção como o discurso propagandístico se processa através do olhar fílmico e como os regimes concretizam as suas ambições despóticas de perpetuar o seu domínio. Analisaremos os processos, através dos quais, o cinema, a televisão e a rádio se transformam em meios de controlo e alienação das populações que vivem sob o jugo da tecnologia, do qual se tornam escravas.

No quinto capítulo pretendemos demonstrar a relação de tais meios tecnológicos com a ascensão dos regimes tirânicos ao poder e a extinção da História e da arte, mormente da literatura. Procuraremos perceber por que motivos a História e a Literatura foram banidas nas sociedades *de Brave New World*, *de Nineteen Eighty-Four* e *de Fahrenheit 451* e como os protagonistas tentam resgatá-las.

No sexto capítulo perspectivaremos como ao longo dos três documentos fílmicos o cinema se vê a si mesmo e se sente realmente como um instrumento de controlo e de

manipulação da opinião pública. Mas também, se pelo contrário, não constituirá uma fonte de resistência ao seu próprio papel manipulador, à semelhança do papel que a literatura constrói, quer nos três documentos literários, quer nos três documentos fílmicos.

No final da dissertação, apresentamos diversas conclusões, perspectivando o modo como as novas tecnologias, mormente os *mass media* intervêm nas nossas vidas projectando um ambiente de constante vigilância, insegurança e ausência de privacidade semelhante ao descrito nas obras analisadas. Avaliaremos como alguns dos temas que são aludidos nas obras e merecem um voto de preocupação por parte de autores e cineastas, como a uniformização de comportamentos, a vigilância total, o fim da privacidade, a perda da nossa consciência crítica e da nossa identidade estão presentes na nossa vida individual e em sociedade e voltam a ser actuais nos nossos dias.

Estamos cientes da dificuldade, da ambição e da pertinência do nosso projecto: reflectir sobre o poder de controlo e manipulação dos *mass media* como o cinema ou a televisão nas nossas vidas e em que condições o olhar fílmico exerce o seu poder, tomando como exemplo os seis documentos. Além disso, e dado o ineditismo do tema, o corpus crítico é diminuto e difícil de obter, sobretudo no que concerne ao estudo dos documentos cinematográficos. Não obstante a quase ausência de bibliografia, como investigadores estimula-nos a reflectir mais e a sermos mais ousados nas nossas análises e seguirmos alguns trilhos, que pouco ou nada foram ainda divulgados.

Para colmatar algumas lacunas, esclarecer dúvidas, traçar estratégias e ultrapassar os obstáculos tivemos encontros regulares com a Orientadora, sempre bastante proveitosos. Recorremos à informação providenciada por diferentes bibliotecas universitárias e públicas portuguesas, utilizámos os recursos de informação disponíveis na internet e documentámo-nos em profundidade sobre áreas para as quais não recebemos uma preparação académica formal, designadamente a Sociologia e a Psicologia.

I. Diálogos entre a literatura e o cinema

“O cinema encarna, de um modo indiscutível, as equivalências estruturais intrínsecas ao inevitável dialogismo entre as artes”.

Anabela Oliveira

O cinema tornou-se ao longo do século XX um autêntico mosaico de múltiplas vozes e olhares artísticos, o receptáculo aberto ao diálogo entre vários modos expressivos que representam e agem sobre o mundo, moldando decisivamente o discurso cinematográfico e a sua interacção com o mundo exterior. No entanto, não sendo nosso objectivo discorrer como o cinema se foi fazendo pela absorção de conhecimentos de outras artes, apontaremos algumas marcas desse profundo dialogismo, atendendo sim, com maior acuidade, por seu lado, à mútua influência que se opera entre a literatura e o cinema, meios artísticos que coabitam um espaço contíguo, convergindo numa simbiose de interesses.

Enquanto lugar de convergência de saberes diversos e tão distintos como a pintura, a fotografia, a música, a dança, a arquitectura ou a literatura, o cinema partilha com estas matérias, modos, ferramentas e objectivos, o que contribui para um maior grau de relacionamento e de afinidade transestética (Sousa 2001: 15), permitindo-lhe desbravar a realidade e o mundo dos nossos sonhos, mas também dos nossos pesadelos.

No século XX o cinema foi apelidado de sétima arte. O meio de entretenimento por excelência, que tinha cativado milhares de espectadores em todo mundo com a sua promessa de ilusão real, agora ascende ao nível da pintura, da escultura, ou da literatura. Já nas suas origens partilhava saberes com outras artes, das quais muitas vezes se tinha apropriado para benefício próprio.

A pintura e a fotografia garantiram as bases fundamentais relacionadas com o aproveitamento da luz e da orientação e percepção do espaço. Ambas “falam” por imagens que nos enquadram um fragmento da realidade. Uma das principais premissas da pintura, conhecida como teoria das proporções, defende que “o homem é a medida de todas as coisas”. Premissa esta, que o cinema aproveitou, enquanto parente próximo da fotografia e descendente da pintura por intermédio das afinidades que a fotografia

mantém com aquela. A influência seria notória no enquadramento e dotação do actor de importância narrativa em toda a acção fílmica.

Igualmente a música serviu os propósitos da narração fílmica, contribuindo para sugerir ideias e emoções na mente do espectador, e como se lê nas palavras de Edgar Morin, a música “é o complemento final para que a corrente da vida real irrigue plenamente as imagens” (Morin 1997: 155), permitindo um maior efeito de realidade.

A conjugação de todas estas formas expressivas no mundo cinematográfico iria revelar-se profícua. Nas palavras de Abílio Hernandez Cardoso em “Narrativas: da Letra no Filme à Imagem no Texto”,

o advento do cinema teve efeitos concretos e irreversíveis ao nível da própria estrutura e do funcionamento de outras linguagens artísticas. O cinema fez a síntese de um século de grande progresso tecnológico e de múltiplas e ricas experiências artísticas e partiu dela para criar um meio de expressão radicalmente novo, onde por vezes mal se detectam as marcas desses antecedentes (Cardoso 1995: 19).

A mútua influência entre os diversos meios expressivos inevitavelmente moldaria cada um deles, assim como a forma como cada qual se estrutura.

Todavia, das várias relações do cinema com os meios artísticos, a relação mais proveitosa de todas acabaria por ser a que ainda mantém com a literatura. A literatura provou ter bastantes pontos em comum com o mundo fílmico. No entanto, esta relação foi por muito tempo unilateral, pois durante muitos anos o cinema não conseguiria seduzir convenientemente a literatura. Enquanto a primeira era uma arte muito antiga e com elevado estatuto social, a segunda era muito recente, e por essa razão observada de soslaio pela maior parte dos escritores, que não a consideravam uma arte, mas sim um espectáculo circense, e assim sendo sem qualquer expressão ou interesse.

Ao contrário da literatura, que tinha um público mais restrito, apenas ao alcance das camadas mais abastadas e letradas, o primitivo cinema, ainda sob o nome de cinematógrafo tinha um público mais vasto, porque qualquer pessoa, de qualquer estatuto social, letrado ou não, tinha só que observar as imagens em movimento sobre o ecrã. Não era necessário fazer grandes esforços intelectuais para perceber o que era mostrado, aliás o cinematógrafo era simples, as imagens quotidianas inteligíveis. Daí a força, o poder e o alcance do cinematógrafo, que a literatura dificilmente possuía.

Porém, o público do cinematógrafo enfastiado de rever o real quotidiano no grande ecrã, ansiava por algo mais. As potencialidades da arte fílmica eram inúmeras e não se podiam limitar a espelhar o mundo de todos os dias. Era premente encontrar novos recursos e um novo rumo que apelasse o público. A literatura seria a solução encontrada.

Esta ligação só poderia trazer benefícios para o cinema, ao constituir fonte inesgotável de temas e, sobretudo, narrativas para transpor para o grande ecrã. Mas com a adaptação de documentos romanescos, advinha a necessidade de adquirir um novo corpo de saberes, um novo código de signos para contar histórias, nada melhor do que apropriar-se dos saberes técnico-instrumentais da arte que sabia contar histórias melhor do que ninguém há muitas centenas de anos, a própria literatura e também a oratura.

Desde muito cedo ficou bem patente a relação que o cinema mantinha com a literatura, tornando-se esta última a chave-mestra para catapultar o cinematógrafo. Pioneiros como George Méliès (1861-1938) ou Edwin Stanton Porter (1870-1941), viram as novas possibilidades, atrevido-se a adaptar obras literárias como *Voyage à la Lune* (1902), de Júlio Verne (1828-1905) pelo primeiro, e *Uncle Tom's Cabin* (1904) baseado na obra homónima de Harriet Beecher Stowe (1811-1896), pelo segundo (Cardoso 1995: 15). Méliès ainda se atreveu a adaptar outra das obras míticas de Verne, *20,000 Lieues Sous les Mers* (1907). Várias obras do famoso autor britânico William Shakespeare (1564-1616) serviram, igualmente de fonte de inspiração para vários realizadores do cinema mudo. Entre as obras adaptadas constam *Richard III*, de André Calmettes em 1912, *Macbeth* de (1908) por J. Stuart Blackton ou, *Le Duel d'Hamlet*, realizado em 1900 por Clément Maurice, *Antony and Cleopatra* (1908) ou ainda a versão do próprio Méliès, em 1899, simplesmente intitulado de *Cleopatra*. Mas havia também outra forte razão para transpôr documentos literários para o grande ecrã, o desejo do cinema “ser reconhecido como arte: la literatura le concedería, así, la “altura” de que por sí mismo carecería, pretendidamente, el film, conclusión a todas las luces equivocada” (Cesteros 1996: 30).

As adaptações de documentos romanescos seriam de extrema importância neste processo, sobretudo com o surgimento do som, ao revelar todas as potencialidades da arte cinematográfica.

Convém esclarecer neste ponto o que é uma adaptação cinematográfica e como se processa. Estudiosos das relações intersemióticas entre as duas artes, como Sérgio

Paulo Guimarães de Sousa e Susan Hayward explicam as bases e os fundamentos do processo.

Guimarães de Sousa, em *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura — A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*, define o conceito de adaptação cinematográfica como “um tipo de tradução baseado numa prática derivativa intersemiótica. Dito de outra forma: trata-se da transmutação estético-semiótica efectuada no âmbito de matérias expressivas heterógenas (...)” (Sousa 2001: 25).

Tanto Hayward na sua obra *Cinema Studies — The Key Concepts* como Guimarães de Sousa admitem que o fenómeno de transposição cinematográfica dos grandes clássicos é recorrente ao longo da história.

Havia neste gesto de transposição fílmica, uma demonstração de força, com vista, segundo as palavras de Guimarães de Sousa, à “obtenção de prestígio estético-cultural” (Sousa 2001: 25) e assim impor-se no universo restrito das artes, colocando-se ao nível do teatro, com o qual demonstra ter muitas afinidades estéticas, e igualmente da própria literatura, da qual se deseja vingar, pelo ostracismo a que tinha sido votado por aquela. Todavia, outra ordem de razões norteava este compromisso, “motivações de natureza comercial” (Sousa 2001: 15). A adaptação era um risco calculado. Só os grandes nomes da literatura seriam transpostos para filmes, o que daí advinha, à partida uma maior curiosidade e receptividade por parte de uma nova camada social, a classe média-alta burguesa, a que possuía o bem cultural da literacia, da qual provinham a grande parte dos escritores e que desdenhava desde o início do entretenimento fantasioso.

Posição semelhante é também a defendida por Hayward, que argumenta que após a primeira década do século XX,

adaptations of the established literary canon had become a marketing ploy by which producers and exhibitors could legitimize cinema-going as a venue of ‘taste’ and thus attract the middle-classes to their theatres. Literary adaptations gave cinema the respectable cachet of entertainment-as-art. In a related way, it is noteworthy that literary adaptations have consistently been seen to have some pedagogical value, that is teaching a nation (through cinema) about its classics, its literary heritage (Hayward 2006: 12).

Os escritores não poderiam ficar indiferentes a este desafio e não foram. Tal como os primeiros espectadores do cinematógrafo, que ora acolheram de braços abertos a fabulosa invenção, ora a recusaram prontamente, também as reacções dos escritores foram algo semelhantes. Casos paradigmáticos são os de Francis Scott Fitzgerald (1896-1940) e do Nobel Ernest Hemingway (1899-1961) que mantinham relações ambivalentes com o mundo cinematográfico. Enquanto que o primeiro considerava depreciativo um escritor de renome trabalhar para o cinema, viu-se forçado na década de trinta do século passado, devido a problemas financeiros, a trabalhar como guionista para a Metro-Goldwyn-Mayer. No que a Hemingway diz respeito recusava que os seus textos fossem alterados quando transpostos para o cinema, dificultando a vida, tanto de guionistas, como de produtores, quer mesmo de realizadores. Porém, recebia com bom grado o dinheiro pelos direitos de autor dos textos que eram visionados no grande ecrã.

Com a expansão do cinema e a adaptação dos grandes clássicos da literatura universal, os escritores vão-lhe prestando mais atenção e vão finalmente descobrindo o cinema. Como explica Susana Pastor Cesteros

a partir de un cierto momento, hay escritores que toman como argumento de sus novelas el mundo del cine, por un lado, y, por otro, hay quienes participan en el sistema de producción mediante su colaboración como guionistas (a veces fructífera, a veces nefasta) y también como teóricos del arte fílmico (Cesteros 1996: 22).

Cesteros dá exemplos de vários escritores que se deixaram seduzir no mundo do cinema como Samuel Beckett, Marguerite Duras ou William Faulkner. Enquanto outros escritores de relevo como Maximo Gorki e Aldous Huxley criticaram, apontando lacunas ao nível da falta de realismo e de falta de verosimilhança (Cesteros 1996: 19). Duas características que são muitas vezes indicadas como marcas indeléveis da sétima arte.

A mudança iria ocorrer com o passar dos anos, sobretudo, com os movimentos artísticos de vanguarda no primeiro quartel do século XX, quer fossem de cariz literário ou plástico, que viram no cinema a expressão máxima da exaltação do movimento e da máquina, preconizado veementemente pelos vanguardistas.

Por sua vez, no processo de criarem formas novas no domínio da ficção narrativa, os escritores do período modernista foram capazes de absorver e recriar na escrita experiências estéticas recentes, originárias de outras práticas artísticas que não a literatura. De todas as elas, o cinema foi, seguramente, a mais poderosa e influente (Cardoso 195: 19).

Os escritores mais jovens vêem agora o cinema como a derradeira vanguarda, símbolo máximo do espírito moderno e uma nova possibilidade de explorar o mundo. No entanto, demoraria várias décadas mais até que o cânone literário aceitasse o cinema como um “ser” semelhante, tirando dele dividendos.

1. Continuidades e discontinuidades do Cinema e da Literatura

O cinema ao longo das décadas de 20 e de 30 vai reforçando a sua posição como meio de entretenimento e como expressão artística, relacionando-se com outros meios artísticos, sobretudo com a literatura e com o teatro. Pela transposição fílmica, o olhar singular do cinema reinterpreta e recria o olhar literário, reinventando as grandes obras literárias.

A relação, já há muito alicerçada no tempo, entre os dois meios vai-se tornando mais e mais evidente e, como se comprova nas palavras de Cesteros:

si, como es evidente, desde el momento de la aparición del cine se observa la íntima relación que el nuevo medio de expresión, integrador, mantiene con el antiguo literario (en un principio, por supuesto, con el teatro y, posteriormente, y conforme se afianzaron sus propios recursos expresivos, con la novela en particular) no será de extrañar que también, desde entonces, se haya producido una rentable confrontación entre los diversos puntos de vista acerca del modo en que tal conexión se establece (Cesteros 1996: 15).

O século XX seria o século do cinema, influenciando fortemente todos os sectores da sociedade. A literatura, obviamente, não seria excepção, reinterpretando e incorporando o que assimila dos contactos que os escritores vão mantendo com a sétima

arte. O chamamento do cinema era inevitável para a maioria dos escritores. Seduzidos pelos mecanismos pictóricos da narrativa, a exuberância concedida à imagem, ou a forma de exploração dos conteúdos mentais das personagens, imitam por palavras o que vêm plasmado sobre o grande ecrã.

Por sua vez, histórias, conteúdos, géneros e temas literários estruturas narrativo-formais, técnicas na elaboração e narração dessas histórias vão sendo paulatinamente introduzidos na esfera cinematográfica.

A complexidade desta relação dialógica que perdura ainda nos nossos dias, é cada vez mais vincada e mais forte, embora sejam duas linguagens diferentes, pois como Abílio Hernandez Cardoso salienta “partilham signos, códigos e conteúdos diegéticos idênticos” (Cardoso 1995: 16).

Embora tenham linguagens próprias, devido à influência recíproca entre as duas artes, as diferenças entre elas são atenuadas. Mas haverá mais semelhanças ou diferenças que unam o cinema e a literatura? O que os distingue? Que pontos os unem?

Esta troca de experiências e de saberes, é abundante e recorrente em ambos os sentidos, quer seja da esfera literária para a esfera cinematográfica, quer seja desta última para aquela. Contudo, como afirma Micaela Ramon, em “O Cinema na Literatura ou a Literatura depois do Cinema (uma leitura de Inês de Portugal)”:

muitos desentendimentos opõem filmes e livros, sendo frequente que a literatura se ache semioticamente traída ou empobrecida por aqueles, que por sua vez a podem acusar de incapacidade para responder aos exigentes desafios técnico-funcionais lançados pelo cinema” (Ramon).

Tanto a literatura como o cinema são regidos por propósitos narrativos, pois contam histórias, mas também é verdade que uma diferença salta à vista quanto à narração dessas mesmas histórias. Se por um lado, a literatura usa como ferramenta primordial e inestimável, o signo verbal; por outro lado, o cinema expressa-se por imagens, e em menor grau pelo uso da palavra, pois cada filme tem um suporte escrito no registo do guião cinematográfico – algo semelhante acontece com os documentos romanescos –, e de outros códigos ou linguagens, como a presença de música ou da dança. Deve frisar-se que a linguagem cinematográfica é, sobretudo um meio audiovisual, uma conjugação de dois códigos; o código icónico e o código escrito, “est

donc une entité abstraite, un système de relations logiques” (Collet et al. 1976: 19) é estabelecido.

Esta diferenciação primordial transpira para o modo de recepção, por parte do público, de cada um dos meios artísticos. O espectador do cinema acompanha as imagens e os sons. Apesar de espectadores-leitores terem de dar o seu contributo final, de modo a dar sentido à carga de informação a eles fornecida – eles são o público-alvo, o elo final da cadeia de metamorfoseamento do produto artístico. A mensagem é recebida e interpretada por ele.

No que respeita às adaptações, são mais do que flagrantes as semelhanças entre o documento original, o romanesco e o documento de chegada, o fílmico, quer este seja uma adaptação fiel ou apenas livremente baseada naquele. O título, as personagens, as situações, ou o enredo demonstram a cumplicidade das duas artes. Dado o carácter audiovisual do registo cinematográfico, não lhe é possível fazer tábua rasa do registo que tenta transpor.

Por um lado, através da transposição de documentos romanescos para o grande ecrã, subitamente, o cinema deparou-se com um manancial de temas, géneros, histórias, contribuindo para a sua renovação em termos de códigos técnicos e narrativos e ironicamente para a afirmação da linguagem cinematográfica, que apesar deste forte legado literário, foi conseguindo construir o seu caminho, sempre independente da literatura, mas incontornavelmente em constante procura naquela de novos mecanismos e conteúdos para reforçar a sua posição. Todavia, a missão de transladar uma história de qualidade inegável de uma área artística, a literatura para outra área artística, o cinema, tornar-se-ia muito difícil, devido em grande medida à transposição de códigos e linguagens diferentes.

Com a transposição de conteúdos e de códigos de uma linguagem para outra, inevitavelmente surge uma nova peça de arte, da leitura feita pelo realizador do documento original. Quando assim acontece, o realizador é como o próprio escritor, um criador de histórias e de mundos estéticos.

Por seu lado, o cinema dotou a literatura de novos meios de construção da narrativa, em termos do recorte espaço-temporal, sobretudo através da montagem, com a supressão e a adição de segmentos ou unidades de carácter audiovisual; de novas perspectivas de focalização, orientando o olhar do leitor pelo prisma do narrador que funciona como a câmara neutral, impessoal, objectiva, e omnipresente do cinema, ao

contrário de uma focalização que no romance clássico era predominantemente omnisciente e artificiosa, endeusada e facciosa. Por vezes, assiste-se no romance contemporâneo à existência de múltiplas vozes, em simultâneo, que narram os acontecimentos.

Assim sendo, este “novo” narrador assemelha-se ao operador da câmara cinematográfica, inclusive na introdução e escolha de planos, desafiando com o seu olhar os ditames formais da própria literatura na organização da narrativa. O seu olhar observa atentamente o que se passa a seu redor, munido de uma poderosa objectiva, feições, gestos observáveis ou mesmo a consciência introspectiva das diversas personagens não lhe escapa, sugerindo ou indiciando comportamentos ou sentimentos, “temos o emprego de formas de percepção visual de índole fílmica para substituir as tradicionais formas de percepção lógico discursivas” (Sousa 2001: 139). O olhar torna-se um poderoso instrumento de análise e descrição ao longo da narrativa, movimentando-se não linearmente, tornando o romance moderno fragmentário e descompassado. Como Anabela Dinis Branco de Oliveira argumenta na sua obra “Entre Vozes e Imagens: A presença das imagens cinematográficas nas múltiplas vozes do romance português (anos 70-90)”

pela sua composição fragmentária, a descrição romanesca estrutura-se num conjunto de unidades de transfiguração que se sucedem continuamente, que se definem num projecto seguido de acção e que, na sua essência, constroem um paralelismo com os movimentos da câmara: enquadramentos, panorâmicos, travellings, zooms e planos constituintes da sintaxe cinematográfica (Oliveira 2007: 182).

Do dialogismo entre estas duas artes específicas, ambas são promovidas. O cinema ajuda a divulgar a literatura, sobretudo como foi já demonstrado pelas adaptações. Não sendo estranho que um documento romanesco e o seu autor ganhem relevo após o filme homónimo fazer a sua aparição nas salas de cinema (Sousa 2001: 26). O oposto também ocorre, ou seja, o mundo literário pode tornar-se a melhor propaganda da sétima arte ao dar a conhecer filmes, actores e perspectivas oriundas daquele modo expressivo. Não raras vezes, filmes populares deram origem a documentos romanescos ou peças de teatro, vendendo os realizadores e/ou produtores os direitos de autor.

O contacto intersemiótico entre os dois meios expressivos é um fenómeno de retro-alimentação, que permite que escritores e realizadores se debatam como olhar para a realidade, como a transformar, principalmente com o intuito de estruturar a narração.

Será primordial entender como os olhares fílmico e literário actuam e compactuam com a mesma realidade ditatorial e manipuladora. Como o olhar do escritor e do realizador tenta monopolizar e submeter o olhar do leitor ou espectador à câmara de filmar onipotente e omnipresente, ao mesmo tempo subversiva.

Ambos vivem pelo olhar do espectador, leitor, privilegiando o espaço contíguo entre a acção e a visão daquele, é privilegiado o contacto visual, logo o olhar denuncia uma forma de manipulação do escritor e do realizador que constroem a obra sujeitando-se a um segundo olhar, mas tentando impor o seu próprio olhar. Há como que uma troca de olhares e uma luta de olhares, com o propósito de impor uma perspectiva. Será o olhar do espectador/leitor que vence ou pelo contrário, o olhar do realizador/escritor que predomina? A importância fulcral do olhar, como veiculador e receptor de ideologias funcionarão diferentemente na literatura e no cinema?

II. A Contextualização social, cultural e política

No período que medeia a segunda metade do século XIX e a primeira década do século XX assiste-se a grandes progressos científicos e técnicos e ao surgimento de novas ideologias e movimentos políticos e sociais com visíveis repercussões na qualidade de vida das populações.

No decurso do século XIX, o mundo tinha entrado numa fase de grandes transformações sociais, políticas e económicas. Havia a esperança que a rápida expansão da revolução industrial se traduzisse numa melhor qualidade de vida para todos.

A Revolução Industrial foi imparável e permitiu grandes desenvolvimentos igualmente ao nível dos transportes. O navio a vapor substituiu gradualmente os velhos veleiros de mastro e vela. Se no mar, o navio a vapor reinava, em terra era o comboio, ao sulcar a toda a brida, num inefável exalo de progresso e de prosperidade. Os primeiros comboios rasgaram a geografia física e procederam ao encurtamento das distâncias e do tempo percorrido nas viagens.

O intercâmbio comercial e financeiro entre os diferentes estados, entre os diferentes continentes foram densamente explorados por grandes companhias mercantes e financeiras. A troca comercial foi particularmente beneficiada, permitindo baixar os custos dos produtos, e conseqüentemente rentabilizar os ganhos, assim como reforçar e aumentar economias de escala.

As estradas poeirentas e lamacentas deram lugar a estradas macadamizadas. Nos inícios do século XX, a Revolução Industrial, acompanhada pela revolução dos meios de produção, permitiu que o automóvel se tornasse o mais popular de todos os meios de transporte. Em poucas décadas, dezenas de milhares de automóveis percorreriam as estradas de alcatrão, macadame, ou simplesmente as velhas estradas de terra, estabelecendo um marco nos transportes terrestres.

Por empréstimo, os avanços da Revolução Industrial foram introduzidos no campo. Surgiram novas máquinas, novos métodos de fertilização e mecanização dos terrenos agrícolas, o que rapidamente se converteu no aumento exponencial da produção agrícola. Conseqüentemente, a agricultura perdeu o seu carácter de subsistência para tomar um cariz de mercado. Rapidamente, grandes investidores viram no sector agrícola

uma oportunidade de lucro. Nesse sentido, enquanto apetrechavam as suas propriedades com novas máquinas, compram novos terrenos contíguos aos seus e muitos outros são expropriados à força da posse dos seus antigos donos. Em resultado, deu-se um êxodo massivo de pessoas do campo para as cidades, sendo absorvidos como mão-de-obra para as florescentes indústrias, como a siderúrgica, a têxtil, a eléctrica, de componentes de aço e de produção de combustíveis a partir do carvão e do recente descoberto petróleo. Porém, o proletariado citadino vive ao sabor da lei da oferta e da procura, entregue a más condições de trabalho e de salários. Não poucas vezes, na mesma família pai, mãe e filhos menores trabalham como operários e partilham uma pequena habitação insalubre. Nas grandes cidades, assiste-se frequentemente em redor das fábricas a focos de poluição, de violência, doença, fome e prostituição. A miséria instalada contribui amplamente para as reivindicações da melhoria das condições de vida do proletariado por parte da burguesia, esta vincadamente diferente da classe soberba capitalista.

Nas fábricas, os trabalhadores quase passam a escravos dos seus patrões e das suas leis desumanas; o homem e a máquina tornam-se um só, com o intuito de obter a máxima rentabilidade. A partir deste propósito foram feitos estudos no sentido de melhorar a racionalização do trabalho. Entre todos os métodos apregoados, o Taylorismo foi o mais divulgado. O seu autor, Frederick Taylor (1856-1915) tornou-a pública através da obra *Princípios de Direcção Científica da Empresa* onde propunha a adopção da racionalização dos processos de trabalho, melhorias na mecanização, eliminação de tempos mortos e prémios de produtividade aos trabalhadores mais eficientes. Uma melhor adaptação do homem à máquina, pela criação de automatismos e da standardização de tarefas, traduzir-se-ia numa maior eficiência e num aumento da produtividade.

O empresário de construção automóvel norte americano Henry Ford (1863-1947) absorveu perfeitamente as ideias de Taylor. Ford tencionava criar modelos automóveis em série para consumo em massa. Graças ao método de Taylor, a novos métodos de fabrico e a uma linha de montagem bem mecanizada, na qual cada trabalhador tinha uma função específica a desempenhar num determinado período de tempo, na Primavera de 1908, o Modelo T surgiu como um automóvel seguro, fácil de manobrar e, sobretudo, barato para o nível económico das famílias americanas. Não é de estranhar que num ápice se tenha tornado no carro favorito de milhares de famílias norte americanas. Este modelo marcou um ponto de viragem na indústria automóvel.

Nunca até então na história da humanidade houvera uma colaboração tão estreita entre a ciência e a técnica. Os cientistas nos seus laboratórios procuravam respostas para as dificuldades encontradas pelos engenheiros e artífices nas indústrias. Por seu lado, aproveitando os avanços provenientes do mundo tecnológico, os homens e mulheres da ciência puderam investigar com minúcia o cosmos e as constelações que lhe traçam o perfil, mas igualmente achar o átomo e o não menos admirável universo que é o corpo humano. As condições higiénico-sanitárias foram melhoradas. Na medicina o raio-x, a penicilina e a introdução gradual de vários antibióticos ao longo do século XX contribuíram decisivamente para o aumento da esperança-média de vida e da explosão demográfica.

Ao longo do século XIX surgiram novos movimentos ideológicos que preconizam uma sociedade mais justa e livre. Estes movimentos foram apelidados de democráticos, utópicos e socialistas. Em 1848, os teóricos sociais alemães Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) publicam *O Manifesto do Partido Comunista* constituindo uma nova vertente do socialismo que ambicionava alastrar-se pela Europa. Marx e Engels defendem que o poder deve ser outorgado à classe operária, suprimindo os velhos privilégios da classe capitalista, abolindo a propriedade privada e tomando o controlo dos meios de produção e subsequentemente implementassem uma sociedade sem classes. Mais tarde, Marx com a ajuda de Engels publica *O Capital*, em quatro volumes, no qual analisa o processo capitalista de produção, que considera um modelo de exploração escravagista. O socialismo marxista-engeliano, mais conhecido como Comunismo teve uma grande aceitação na Europa, sobretudo na Rússia, estando na origem dos primeiros movimentos sindicalistas.

Finalmente, tudo parecia indicar o estabelecimento de uma era de paz e de prosperidade. Todavia, essas legítimas aspirações esbarram uma e outra vez em conflitos que se alastram em vários pontos do globo, obstaculizando a liberdade e a justiça. A guerra Franco-Prussiana de 1870-1871, o conflito Hispano-Americano de 1898, a Guerra dos Boers na última década do século XIX e primeiros anos do século XX, e a guerra Russo-Japonesa, entre 1904-1905 são disso exemplos.

Vários milhões de mortos, feridos e deslocados resultaram da I Guerra Mundial. Nunca até então uma guerra tinha matado tanta gente. A Europa e o resto do mundo observam atónitos os horrores daquele conflito bélico, que iria ser apelidado pelos historiadores da época de I Grande Guerra, fazendo jus à magnitude que tal conflito

alcançou, rapidamente disseminando-se pelos cinco continentes. Novas armas bélicas apareceram no palco deste mega conflito como o tanque, metralhadoras automáticas, armas químicas e biológicas e o uso do avião. O grau de destruição maciça destes novos instrumentos revelou-se durante este período.

Este conflito foi igualmente um dos primeiros cenários bélicos que testemunharam a presença da câmara de filmar. As mesmas câmaras que eram usadas para divertir espectadores no cinematógrafo serviam agora para narrar a crueldade, os avanços ou recuos, as vitórias, as derrotas ou, simplesmente a motivação das tropas de cada um dos lados da barricada, bem visível e transparente pelo olhar real e preciso da máquina cinematográfica, permitindo aos espectadores estar a par da notícia. Surpresos e chocados, milhares de espectadores conhecem a guerra por dentro. Assistindo indefesos e perplexos a homens e mulheres mortos nos campos, muitas vezes, improvisados de batalha. Não era um filme como tantos outros, nos quais os espectadores iam aprendendo a distinguir a realidade da ficção. Pela terrível experiência de observarem as imagens atterradoramente reais, sabem o que é a guerra, a morte espreita-os, como pesadelos soltando-se dos seus divãs silenciosos. Até então, nunca uma guerra tinha sido tão bárbara e desumana. Nunca até então alguma guerra tivera tal cobertura. Vários milhões de pessoas pereceram e a câmara de filmar lá estava para narrar o mais detestável acontecimento de todos os tempos.

Depressa à imaginação do mestre e do escritor se sobrepôs o real, a precisão do olhar cinematográfico. Por conseguinte, a realidade superava a fantasia. O impacto desta transformou as populações que tiveram acesso às imagens.

A guerra acaba em 1918. O Tratado de Versailles prevê uma enorme humilhação para as nações derrotadas. Talvez a maior de todas: o fim dos impérios Alemão, Austro-Húngaro e Otomano. Durante vários anos, os países derrotados viram-se obrigados a pagar elevadas quantias monetárias aos países aliados. Na Alemanha, os aliados convenceram o Kaiser a abdicar do trono. A república alemã estava formalmente criada. Contudo, as divergências e as feridas por sarar da I Grande Guerra resultaram num mal estar evidente entre as nações que saíram vencedoras e as que saíram derrotadas daquele conflito, nomeadamente a Alemanha e a Áustria. No final da I Grande Guerra o plano político-económico da Sociedade das Nações para castigar os vencidos tornou-se um retumbante fracasso, não impedindo que novos ideais nacionalistas recrudescessem. O ano de 1922 marca a subida ao poder de Benito Mussolini (1883-1945), em Itália e da

sua ideologia fascista. Na Alemanha surgiu o Nazismo, em 1933, pelas mãos de Adolf Hitler (1889-1945). Hitler promulgava a superioridade da raça ariana, de que os alemães seriam o mais perfeito exemplo.

É o contexto e o início da II Guerra Mundial. Enquanto que no campo de batalha os aliados lutam desesperadamente por ganhar a guerra, no plano interno, as potências inimigas ameaçam disseminar a sua ideologia xenófoba e desumana por todo o mundo. Na Alemanha Nazi e nos territórios conquistados, milhões de judeus são perseguidos e mortos nos campos de extermínio criados especificamente para o efeito, conhecido este terrível plano de limpeza étnico como a Solução Final.

Do outro lado da barricada, na U.R.S.S., o substituto do lendário Vladimir Lenine (1870-1924), que tinha derrubado a tirania do regime do Czar Nicolau II, após a Revolução Russa de 1917, é Josef Estaline (1878-1953) que pautava com mão de ferro o seu domínio. Tal como Hitler, criou uma polícia militar especial que se dedicava a suprimir as fontes de oposição. Estaline não tem pruridos morais em eliminar todos aqueles que se opõem à sua política de medo, de colectivização forçada do país e de intensa industrialização. Um desses opositores que é eliminado é Leo Trotski (1879-1940), destacado político no seio do partido comunista soviético. De modo a impor a sua imagem de salvador da pátria, Estaline cultivou o culto da personalidade. A fome, deportações e a chacina de milhares de famílias figuram também entre as marcas do seu brutal regime.

Tanto o Fascismo e o Nazismo como o Comunismo foram potenciados pela ascensão e concentração dos *mass media*, como a rádio, a televisão, a imprensa escrita e o cinema que veiculavam uma ideologia padronizada e de mais fácil assimilação pelas populações, sobretudo em tempos de crise como o da II Guerra Mundial.

Em 1945, o final da guerra não iria trazer a paz. Uma nova ameaça paira no ar com o surgimento de dois blocos antagónicos que se digladiam pelo controlo geoestratégico do mundo. De um lado, os Estados Unidos e os aliados europeus, representantes de um modelo político capitalista. Do outro lado, a U.R.S.S. e os aliados do leste europeu e algumas nações asiáticas, mormente a China, apoiantes do Comunismo. Durante quatro décadas, os dois blocos nunca entram em confronto directo, mas a guerra esteve em várias ocasiões eminente – é a Guerra Fria –, cujo desfecho seria concertemente desastroso, tendo em conta o arsenal nuclear que as duas superpotências, os Estados Unidos e a U.R.S.S. possuíam.

A trégua entre os dois blocos parecia difícil, sobretudo quando a missão de ambos passava por destruir a ideologia do rival. Nos Estados Unidos o senador Joseph Raymond McCarthy (1908-1957) levou a cargo uma autêntica caça às bruxas a nível interno entre 1950 e 1956 contra todos aqueles que fossem suspeitos de serem simpatizantes do Comunismo durante o período que ficou conhecido como o “Terror Vermelho” e “a caça às bruxas”. Na U.R.S.S. tudo que fosse rotulado de capitalista era imediatamente censurado e destruído. A campanha dos soviéticos baseava-se nas lições de Marx e de Engels que preconizavam o Capitalismo como uma entidade demoníaca.

É neste contexto de guerra e de instabilidade, de medo, de denúncia e de perseguição, mas também do rápido desenvolvimento dos *mass media*, contribuindo para a homogeneização de ideologias e comportamentos indeferenciados que os autores Aldous Huxley (1894-1963), George Orwell (1903-1950) e Ray Bradbury (1920) escrevem *Brave New World* (1932), *Nineteen Eighty-Four* (1948) e *Fahrenheit 451* (1953), respectivamente. As suas obras deixam transparecer a reflexão, a crítica e o medo pelo avolumar da desumanidade no mundo e a ascensão ao poder de ideologias despóticas que legitimam por todos os meios a sua superioridade. Escritas num hiato temporal de vinte e um anos enfatizam o papel da ciência e da tecnologia nas grandes transformações da primeira metade do século XX.

As adaptações fílmicas surgiram um pouco mais tarde. *Brave New World* (1998) versão realizada por Larry Williams e Leslie Libman; *Nineteen Eighty-Four* (1984) dirigido por Michael Radford; e finalmente, *Fahrenheit 451*, versão que teve como realizador François Truffaut (1966). Não obstante, a distância temporal que medeia os três documentos literários das suas respectivas transposições fílmicas, os temas dissecados pelos escritores são mantidos, assim como a sua pertinência. Somente, a forma como estes temas são tratados é necessariamente distinta, por constituírem meios de expressão diferentes com instrumentos de trabalho também diferentes.

Nos seguintes capítulos, avaliaremos como o discurso literário e o discurso fílmico revelam a manipulação dos meios tecnológicos sobre as sociedades que vivem sob o signo da tirania. Perspectivaremos como o discurso literário aborda o carácter monopolizador do meio cinematográfico e, sobretudo perceber se o cinema se identifica a si próprio, ou não, como um meio de poder e de domínio social.

III. A ascensão da ciência e da tecnologia

“[Science is] an imaginative adventure of the mind seeking truth in a world of mystery”.

Sir Cyril Herman Hinshelwood

“Science is the great antidote to the poison of enthusiasm and superstition”.

Adam Smith

“I am compelled to fear that science will be used to promote the power of dominant groups rather than to make men happy”.

Bertrand Russell

Em *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451*, a ciência e a tecnologia interagem de uma forma nefasta para os cidadãos, ao criar cenários opressores e claustrofóbicos, limitando a liberdade, a individualidade e mesmo a humanidade dos cidadãos. Os autores das obras partiram duma mesma questão: o que aconteceria se regimes ditatoriais governassem sobre a Terra?

Aldous Huxley, George Orwell e Ray Bradbury diferem quanto às formas como o constrangimento da liberdade, da individualidade e da humanidade dos cidadãos poderia ser alcançada. No entanto, não divergem muito quanto ao papel que a ciência e a tecnologia teriam na consecução dos terríveis propósitos dos regimes tirânicos, sobretudo o uso dos *mass media*, do armamento de destruição maciça ou do uso de métodos científicos para condicionamento da população.

No início do século XX, tudo estava conjugado para que a ciência e a tecnologia se dispusessem a tornar a vida da humanidade muito mais aprazível. A ciência e a tecnologia permitiram grandes logros ao longo da história da humanidade.

No entanto, quando caem nas mãos das pessoas erradas, podem tornar a vida mais complicada. A citação de Bertrand Russell proferida após a Primeira Grande

Guerra mostra bem o desencanto que suscitou o mau serviço da tecnologia em tempo de guerra. Armas com elevado grau de destruição arrasaram metade do globo e deitaram por terra a ideia utópica de um mundo perfeito. As mesmas leis científicas e as mesmas máquinas que ajudaram a melhorar as condições de vida e a construir um mundo mais equitativo a um nível teórico permitiram estabelecer e conservar no poder regimes ditatoriais – o Fascismo, o Nazismo, o Comunismo – sem escrúpulos pelos mais básicos direitos humanos ou a ascensão da máquina capitalista que criou um ambiente favorável ao consumo em grande escala, mas com grande teor desumano.

1. A tirania da ciência e da tecnologia: a desumanização da urbe e a humanidade do mundo da natureza

“We the people fight for our existence
We don't claim to be perfect
But we are free”.

(Oasis, Noel Gallagher, *Little by Little*)

Com o progresso técnico e científico, as grandes sociedades ocidentais usufruíram de um grande desenvolvimento, vendo reforçadas a qualidade de vida das suas populações. Nos finais do século XIX, princípios do século XX a cidade tornou-se o reflexo desse desenvolvimento. Cidades como Nova Iorque ou Chicago, nos Estados Unidos da América, Londres, na Inglaterra, Paris, em França ou Berlim na Alemanha, tornaram-se centros, não só de esplendor cultural, mas também de agregação de uma grande quantidade de mão-de-obra que saía do meio rural, esgotado, vendo a oportunidade de trabalhar nas numerosas e florescentes fábricas, uma oportunidade de melhorar os índices de qualidade de vida. As grandes urbes fabris demonstraram ser grandes receptáculos de mão-de-obra oriunda dos campos, cada vez mais estéreis e com menos poder atractivo do que aquelas. A cidade tornou-se o *el dorado*, sobretudo nos grandes países evoluídos da Europa Ocidental e do emergente Estados Unidos da América.

No entanto, para muitos o campo ainda significava a independência, um estado de espírito livre, o testemunho de paz e conforto, longe do bulício que a cidade representava. O campo tornar-se-ia com o passar do tempo para muitos que o deixaram para trás procurando melhorar a sua qualidade de vida, um lugar especial com um forte valor sentimental. A cidade pelo contrário, apresenta-se como uma teia populacional, submersa no ar poluído, onde a insegurança crescente e a depressão se arrastam sobre todos aqueles que nela vivem.

Ao longo dos três documentos literários e dos três documentos fílmicos encontramos múltiplos exemplos da oposição cidade/campo, representando a cidade o expoente máximo de desumanização, da claustrofobia e do terror; ao invés o campo surge como o lugar idílico, nostálgico onde a felicidade pode ser encontrada, através da comunhão com a natureza, longe do tumulto e do fantasma opressivo da civilização citadina. A cidade ou a metrópole funciona como uma grande gaiola, na qual os cidadãos estão reféns dos impulsos do regime, dos quais, a maior parte das vezes, é manifestamente impossível livrarem-se.

Nos três documentos fílmicos, tal como acontece nos três documentos literários, a natureza surge como espaço de aspiração de libertação física e psíquica do indivíduo em relação à máquina infernal que as metrópoles representam.

O filme *Brave New World* tem como cenário uma cidade moderna do estado único, o “World State” não especificando de que cidade se trata, apesar do livro homónimo destacar a cidade de Londres como centro nevrálgico do enredo. Porém todas as características constrictivas e claustrofóbicas daquela cidade que provocam a neurose ao selvagem John continuam bem presentes. No “World State” faz-se constantemente a consagração da tecnologia como o meio que permite ao homem moderno ser mais perfeito.

A cidade torna-se símbolo máximo da hegemonia da tecnologia. Os arranha-céus, as montras sensitivas e interactivas, os ecrãs apelativos, nos quais há imagens, sons, música e palavras de prosperidade, a atmosfera de paz, de esterilização, de equilíbrio e de ordem torna a cidade um paraíso. É feito o elogio à ciência e à tecnologia como os arautos de toda a perfeição moral e técnica alcançada nesta sociedade.

A cidade é o repositório de todos os grandes inventos, quer sejam científicos, quer sejam tecnológicos, que contribuem com todas as suas possibilidades para o bem-estar dos cidadãos. Na verdade, a ciência e a tecnologia andam de braço dado parecendo

concretizar nesta sociedade o mundo perfeito sem guerra, sem doença, sem dor, sem mágoa ou medo perante a morte. Vive-se um ambiente de felicidade e de festa ininterrupta. As pessoas têm tudo que anseiam. A ciência e a tecnologia disponibilizam uma vida calma, segura, fácil e cómoda. Como crianças, os cidadãos desta sociedade não têm que se esforçar para atingir os seus sonhos ou trabalhar arduamente para subir degraus na hierarquia social. Contudo, infelizmente esta vida de mordomias e facilidades não abrange todas as franjas da sociedade, como seria de esperar. A sociedade está dividida em cinco camadas com diferenças bem vincadas. No topo da hierarquia coabitam os Alfas e os Betas, ocupando lugares de direcção e de supervisão e granjeando privilégios. No meio e na base da escala social encontramos os Gamas, os Deltas e os Épsilons, por esta ordem, não tendo os mesmos benefícios dos outros dois grupos, são forçados a trabalhar bastante em prole de toda a sociedade, sobretudo dos Alfas e dos Betas, mas sem se insurgirem por esta situação.

Contudo, este mundo está assente numa base estável, coexistindo todas as classes num clima de paz e de ordem. Cada cidadão sabe o que tem a fazer e como fazê-lo, sem que, surpreendentemente, haja anseios dos membros das camadas inferiores por ascender na hierarquia. É precisamente neste ponto que a felicidade perpétua destas pessoas é induzida, fabricada artificialmente pela ciência e pela tecnologia, de modo a criar esta sociedade perfeita, na qual a liberdade é controlada por meios, também eles artificiais – científicos e tecnológicos –.

A soma ou a propaganda publicitária, o condicionamento, a manipulação do ADN, ou a educação por hipnopédia são instrumentos privilegiados para corromper a liberdade e a vontade individuais de cada cidadão. Se há sofrimento, existe a soma para aliviar, se há problemas por resolver, não há *stress*, pois existe a soma para os ajudar a esquecer. A soma é um poderoso fármaco usado como tranquilizante, analgésico, anti-depressivo e elevadamente alucinogénio². Toda a gente é feliz, porque se refugia na droga miraculosa e no ambiente de festa ininterrupto para ao qual são impelidos, não só por aquela droga, mas pelas cores fortes, pelas luzes, pelas imagens, pela música, pelos

² No filme de Kurt Wimmer *Equilibrium* (2002) encontramos uma sociedade distópica com características semelhantes ao “World State”, à Oceânia e à comunidade de *Fahrenheit 451*. Os indivíduos são impelidos a consumir uma substância apelidada de Proziem II que os inibe de sentir qualquer afecto humano. O líder do regime conhecido como “Pai” alega que o fármaco é o “ópio das massas”, uma clara referência a Marx que considerava a religião o ópio das massas.

slogans de animação, que impedem o indivíduo de estar triste ou confuso e de ser ele próprio, ser diferente dos demais.

Mas, por outro lado, a felicidade destes indivíduos não é livre nem espontânea. A liberdade de decisão pelo caminho da infelicidade não é programada. O indivíduo tem que sujeitar-se às condições impostas pela comunidade. Em *Brave New World*, a máxima omnipresente do regime é “Everyone belongs to everyone else”.

Os fundamentos básicos da sociedade são-nos introduzidos no início do filme. O processo de fertilização *in-vitro* emerge plasmado no ecrã, alternadamente surgem imagens associados ao processo de nascimento no interior do óvulo (uma célula estaminal), espermatozóides a tentarem fecundar o óvulo e um homem e uma mulher em pleno acto sexual, enquanto uma voz off nos explica que “this is how life begins ... for all of us. The male and the female DNA are matched to make sure everything turns out just right. (...) The D.N.A. is combined and the baby starts to grow”, surgindo posteriormente imagens de embriões humanos. A voz off prossegue dizendo que “before the wars, man and woman would match their own D.N.A. ... and then anything could happen. It was very dangerous. The children belonged to them like objects.” Com esta pequena introdução torna-se manifesto como a vida é criada, assim como fica patente a inclusão de todos os indivíduos da sociedade a este método científico de nascimento. Depois de combinados o A.D.N. da mulher e do homem, por métodos artificiais a criança nasce.

Faz-se uma clara oposição entre dois mundos antagónicos. O do século XX e inícios do século XXI “before the wars” e um mundo localizado num futuro distante, que, segundo o próprio Huxley, se situaria seiscentos anos no futuro. No documento fílmico o tempo diegético não é referido. Alguns fundamentos teóricos de organização social desta sociedade vão-nos sendo explanados. A manipulação genética e a ausência de matrizes familiares estão na base da construção desta sociedade. A voz off explica a história do processo de concepção e “decantação” de todos os seres humanos e desta forma também nos explica a nós espectadores as diferenças existentes entre o método natural de conceber uma criança e o método moderno e científico de a gerar por

manipulação genética³. Contudo, as diferenças entre ambas as sociedades não se ficam por aqui.

Se por um lado, o controlo e modificação genética, como veremos, é uma ferramenta para criar homens física e mentalmente superiores, super-homens de cariz nietzchiano, capazes de cumprir tarefas complexas de um ponto de vista cognitivo, é igualmente usada para criar precisamente o oposto, infra-homens, física e intelectualmente débeis e que são autênticos escravos dos demais. A criação de uma raça perfeita de seres humanos, dotados de uma força e inteligência superiores, sempre foi uma aspiração de todas as nações, mas teve num passado recente, pelas mãos de Adolf Hitler e do Nazismo, uma amostra da destruição e desumanidade que pode causar, quando não bem intencionada. Um dos fundamentos do Nazismo era a crença da superioridade da raça ariana, da qual o povo alemão provém. Esta ideologia baseara-se nos estudos do naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882) e do pensamento do escritor germânico, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900). O primeiro estudara a evolução dos seres vivos no planeta Terra. As suas investigações levadas a cabo na ilha de Galápagos, ao largo da costa ocidental da América do Sul alteraram a nossa mundividência, assim como a nossa relação com a natureza. Segundo ele, o destino do homem, ou melhor, será dizer, a evolução da nossa espécie não estaria nas mãos de Deus, mas sim na selecção natural. As suas teorias foram imortalizadas num livro intitulado *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859). No decurso das suas observações constatou que haveria um antepassado comum a todos os seres vivos e que as diferenças entre as espécies, decorreria da própria evolução dos seres vivos, mediante um processo de selecção natural, dotando certas espécies de mecanismos de defesa natural, variações genéticas, para poderem sobreviver num meio ambiente hostil. As variações que ocorreriam no interior dos indivíduos passariam de seguida de geração em geração. Este processo estaria na origem da evolução das espécies, ficando conhecida por teoria evolucionista. Segundo Darwin, apenas os indivíduos mais aptos e melhor adaptados ao meio ambiente sobreviveriam, em detrimento de todos os outros, que em virtude de não estarem tão bem apetrechados seriam progressivamente eliminados. Assim os primeiros, vivem em melhores

³ No filme *Matrix* (1999) de Andy e Larry Wachowski com a luta entre a humanidade e as máquinas ao rubro, estas plantam grandes campos onde os seres humanos são cultivados em grandes cápsulas para lhes dar energia suficiente para viverem.

condições, tendo uma maior taxa de reprodução e conseqüentemente, de perpetuação da espécie.

Nietzsche defendia a elevação moral do indivíduo, que acredita nos seus próprios valores, de nobre caráter e aceita a vontade do poder e nunca renuncia do poder. Este indivíduo seria na opinião de Nietzsche um super-homem capaz de mudar o mundo.

Com o intuito de demonstrar a superioridade racial do povo alemão, caracterizado como o mais apto, o povo eleito que poderia sobreviver e reinar, os nazis condenaram à morte mais de dois milhões de Judeus, entre outras minorias étnicas, espalhados pela Europa. Curiosamente segundo o Torá, o livro sagrado do povo hebraico, foi revelado aos judeus pelo próprio Deus que eles eram o povo eleito. Hitler e a alta chefia do estado alemão consideravam os judeus como um vírus que ameaçava propagar-se pelo mundo e causar a sua ruína. Assim sendo, milhares de Judeus foram alvo de experiências científicas para demonstrar a sua inferioridade em oposição ao alemão “puro”, que reunia em si todas as qualidades físicas e psicológicas para dominar o mundo. O plano de Hitler, quer fosse através do casamento, quer fosse em laboratório, pela combinação do melhor ADN possível, era gerar uma estirpe de homens e mulheres “puros”, que representassem fielmente as qualidades pretendidas e manifestassem os valores da hegemonia ariana. A este processo de concepção por meios artificiais de uma raça superior deu-se o nome de Eugenismo⁴. Curiosamente, as ideias de Hitler são transcritas com receio por Huxley no seu livro e por Williams e Libman no filme.

Em *Brave New World* e combinados os ADN dos homens e mulheres mais saudáveis. Contudo o oposto também se aplica, dado que o material genético menos “avantajado” é igualmente modificado fornecendo à comunidade indivíduos com um potencial cognitivo e físico limitado, “like semi-morons” como Huxley os descreve, estando encarregues das tarefas mais árduas e menos apazíveis. Estes indivíduos pertencem às castas inferiores Gama, Delta e Épsilon.

No início do documento fílmico, Lenina Crowne, uma professora Alfa +, e a sua turma visitam um grande laboratório onde centenas de bebés estão imersos em cápsulas

⁴ A tese do Eugenismo surge plasmada em vários filmes, como por exemplo, no filme *Gattaca* (1997) de Andrew Niccol. Num futuro distante os seres humanos – apelidados de válidos – são escolhidos geneticamente em laboratórios para desempenharem funções de relevo na hierarquia. As pessoas concebidas por meios naturais são consideradas inválidas e não têm hipótese de ascender na hierarquia social.

de “decantação”, esperando-se que estejam prontos para ser recolhidos, com o intuito de analisar os pressupostos científicos e sociais inerentes a este processo de criação de vida. Um deles é recolhido de uma das cápsulas por duas assistentes e mostrado aos miúdos.

Continuamente, um dos seus alunos recita a fórmula de felicidade da sociedade: “Today we have no crime, no disease, no war, no ageing, no suffering. Each of us is genetically and scientifically perfectly designed to fit our society, so everyone is happy.” Neste paraíso utópico, a manipulação genética desempenha um papel extremamente importante, ditando o lugar de cada individuo no seio da sociedade, inclusive antes do seu nascimento. Desta forma “everyone is happy”.

No documento literário, torna-se mais fácil compreender como os cidadãos vivem afastados da natureza. Com o intuito das castas inferiores não se interessarem pela natureza, são treinadas desde a sua concepção para a recearem, como podemos observar quando o director do centro de condicionamento deixa que as crianças Delta toquem e sintam as rosas à sua disposição. O director explica que quando elas “flamed up as though with a sudden passion from within” (Huxley 2005: 29), nesse mesmo instante ordena às enfermeiras que accionem uma violenta e estridente sirene, que desponta numa enorme explosão. A reacção das crianças como não seria de esperar é de horror: “the children started, screamed; their faces were distorted with terror” (Huxley 2005: 29). Seguem-se pequenos choques eléctricos para reforçar a ideia que a natureza é prejudicial. A natureza pode favorecer o prazer e a distracção daqueles que têm como única função a de trabalhar para o bem da comunidade, em detrimento das suas próprias aspirações e necessidades pessoais. Pelo condicionamento neo-pavloviano⁵, estas pequenas crianças aprendem a recear e a afastar-se das flores, não desenvolvendo qualquer relação com a natureza, criam sim, um ódio instintivo pelas flores e por tudo aquilo que possa estar relacionado com a natureza.

O protagonista do documento fílmico e literário, John e a sua mãe, Linda, vivem numa reserva natural longe da civilização citadina. Representam o último reduto da humanidade não tecnológica, pois nela habitam pessoas que recusaram viver segundo os preceitos do mundo moderno, preterindo as mais modernas e complexas ferramentas tecnológicas, como a televisão ou a soma. Notamos que as casas não possuem antenas, o que o torna, à partida, independente do poder de influência da comunidade do “World

⁵ Sobre este método e a origem do mesmo consultar o capítulo IV.

State”. Os reservistas optaram por uma vida simples, sem luxos, sem a flamante tecnologia. Contactam directamente com a natureza, mantendo uma forma de existência muito semelhante à vida de algumas povoações rurais do nosso mundo. Tanto no documento fílmico como no documento literário foca-se o interesse que desperta o modo de existência – *modus vivendis* – destes indivíduos para os que vêm de fora, neste caso Lenina Crowne e Bernard Marx – analogias com o estadista soviético Lenine e o sociólogo alemão Marx, respectivamente –. Os primeiros são vistos e tratados como inferiores, espécies raras, em vias de extinção, num habitat hostil. A excursão de Bernard e de Lenina à reserva assemelha-se à participação num safari pelas grandes savanas africanas, contactando *in loco*, directamente com os grandes felinos no seu habitat natural. Dados os estranhos e primitivos modos de subsistência desta comunidade, dos quais fazem parte a violência, rituais de iniciação à idade adulta, com elevadas doses de sofrimento, e principalmente a ligação conjugal pelo casamento, que é proibida no “World State”, torna-se fascinante para Bernard, enquanto homem da ciência analisar o estado civilizacional dos reservistas sob uma perspectiva antropológica e não redutora ou preconceituosa. Ao invés, Lenina enoja-se com o ambiente de infelicidade, sofrimento, violência e imundice ao seu redor. “The dirt (...), the piles of rubbish, the dust, the dogs, the flies. Her face wrinkle up into a grimace of disgust. She held her handkerchief to her nose” (Huxley 2005: 105). A velhice de Linda afecta-a profundamente, levando-a a elogiar o seu regime no qual, segundo ela

We keep their internal secretions artificially balanced at a youthful equilibrium. We don't permit their magnesium-calcium ratio to fall below what it was at thirty. We give them transfusions of young blood. We keep their metabolism permanently stimulated. So, of course, they don't look like that (Huxley 2005: 106).

Ao que Bernard acrescenta: “Partly (...) because most of them die long before they reach this old creature's age. Youth almost unimpaired till sixty, and then, crack! the end” (Huxley 2005: 106).

Deprendemos pelas palavras de Lenina que a sua sociedade se preocupa obsessivamente pelo aspecto físico e pela saúde dos cidadãos. O prolongamento da juventude parece ter sido encontrado. Com pessoas que não envelhecem há mais mão-de-obra disponível. A velhice é retardada ao máximo, por complexos e modernos

processos científicos da manipulação da natureza do ser humano, mas como Bernard refere, a juventude não é eterna, tem um limite, os sessenta anos. Depois disso “the end.” Ao que se estará a referir?

Quando Linda, de volta ao seu mundo civilizado, não consegue controlar as suas ânsias por recuperar o tempo perdido, passado na reserva selvagem, e de ao mesmo tempo escapar aos olhares preconceituosos e de repulsa pelo seu aspecto físico, que lhe são dirigidos, refugia-se num vórtice de sensações de paz e de felicidade induzidas pela miraculosa soma, ou “holiday soma” como é apelidado, criando uma forte dependência pela droga. No entanto, “holiday soma” atrás de “holiday soma”, Linda entra em estado de coma – *overdose* –, sendo levada para o hospital, do qual já não mais regressará. Curioso o nome dado ao centro de saúde, “Center for Death”, deixando transparecer uma terrível realidade. Este episódio revela-nos que as pessoas mais velhas são enviadas para o hospital para morrerem, sem que ninguém faça alguma coisa para impedi-lo. A única coisa que lhe é administrada é ainda mais soma, que funciona como soro para aliviar a dor e transportar os indivíduos para um limbo de felicidade, obviamente induzido. Aliás, não se vive um ambiente de pesar e de sofrimento no hospital. Luzes pacíficas em tons claros fazem lembrar o oceano, concorrendo para a ambiente de serenidade. Este episódio pode deixar em aberto uma falha grave do sistema. Será que a ciência deste mundo não é tão perfeita como quer mostrar? Há um limite de idade para impedir o avanço do envelhecimento, a partir dos sessenta anos as pessoas deixam de ser tratadas e começam a envelhecer, sendo imediatamente enviadas para o hospital? Ainda não terá descoberto esta sociedade evoluída o elixir da eterna juventude? Ou pelo contrário, é indispensável que as pessoas mais velhas morram, de modo a serem substituídas por outras, e desta forma reciclar a própria população activa?

A sociedade de *Brave New World* é bastante fria e distante perante a morte, como o demonstram as crianças que brincam alegremente junto à cama de uma Linda moribunda, gozando o seu aspecto e pregando-lhe partidas maldosas, com um John boquiaberto e furioso que tudo observa surpreendido. A professora vai-lhes repetindo que “death is not sad”, reforçando a tese com oferta de doces. John considera-os intrusos e desprezíveis por não compreenderem a sua dor e da sua mãe. Ele manifesta a sua ira, batendo numa criança.

Finalmente John compreende que aquela sociedade despreza os que morrem e desconhece a imortalidade da alma. Dado que as obras de literatura e de filosofia não

são facultadas pelo regime, pelo seu carácter de divagação e de introspecção e por transmitir tristeza, segundo o controlador Mustapha Mond, o que contraria uma das máximas da sociedade “everyone is happy!”, torna-se mais fácil compreender que os indivíduos ignoram a tese da imortalidade da alma. Além disso, desde cedo, as crianças aprendem que a morte é apenas uma fase, mas que não é horrível, pois o prazer de comer doces está-lhe directamente associado. A dor não existe, enquanto houver soma e enquanto esta transportar os indivíduos para um universo de calma e de serenidade, longe do sofrimento e da dor. Daí, sentimentos como a morte, como a mágoa, a perda e a penitência não estejam relacionados com a morte para esta sociedade como seria previsível. O apelo à pacificação e à não transcendência da morte, leva-nos a concluir que é mais uma forma de embrutecer os cidadãos, ao negar-lhes o conhecimento.

Ao entranhar-se mais fundo no admirável mundo novo, este vai dando lugar a um mundo enfastiado e de pesadelo. Os cidadãos não são livres, apesar do grau de evolução científica e técnica, vivem num estado de aprisionamento disfarçado de felicidade.

Por outro lado, assistimos a uma sociedade injusta, na qual os mais aptos exploram os demais para seu próprio benefício. Uma sociedade que receia tudo que é diferente à norma imposta, porque não faz parte da equação “Community, Identity, Stability” e porque pode interferir nesta dinâmica de grupo: daí a importância conferida à identidade. Cada estranho, fora do grupo é visto como uma ameaça que pode deitar por terra a estabilidade da comunidade, que pode contaminá-la por não ter sido condicionado pelas leis da sociedade, mantendo deste modo a sua individualidade e a sua consciência humana e crítica activas, e, portanto ser espontâneo, não se coadunando com os parâmetros civilizacionais, como aconteceu com John, daí a importância conferida à identidade. Aquele que tem a identidade da sociedade, isto é, é natural da sociedade, sabe aquilo que tem que fazer, conhece o seu lugar, porque foi genética e socialmente condicionado, concebido para tal, comungando do maná civilizacional que lhe é imposto, e não constitui uma contaminação.

A sociedade do “World State” assenta numa contemplação, elogio e magistério do progresso científico e tecnológico: é um paraíso sem guerra, sem doença, sem velhice, sem dor, repleto de felicidade transbordante, de magníficos arranha-céus, imagens de calma e de alegria omnipresentes, reforçadas por slogans audiovisuais de apelo ininterrupto à entrega da felicidade suprema, sem barreiras que a obstaculizem.

Em ambos os documentos, literário e fílmico, a presença da reserva selvagem tem a finalidade de contrapor com o mundo quasi-perfeito do “World State”, assente no progresso técnico-científico. Na reserva, John é livre para escolher o seu destino. Nesta comunidade autómata todos estão condenados a viver segundo a ditadura do seu condicionamento genético e psicológico. Apesar do sofrimento e de uma existência difícil, John sente que os reservistas sabem viver e aproveitar a vida ao máximo. No “World State”, pelo contrário, os cidadãos vivem numa cápsula desde a sua concepção até à sua morte, sem conhecer verdadeiramente as experiências que se identificam com a existência humana. São incapazes de enxergar que não vivem verdadeiramente sem abandonarem as vendas e os grilhões impostos pela tecnociência.

Em *Fahrenheit 451* a tecnologia protagoniza a escuridão e o medo. Montag vive alheado do mundo de fantasia da sua mulher e amedrontado pelo cão-mecânico, que somente marca presença no documento literário, uma máquina robótica fantasmagórica que surge como o maior pesadelo de Montag, a sua sombra durante grande parte da obra literária, e que curiosamente está ausente na narrativa fílmica. O cão mecânico evidencia o domínio da tecnologia científica de ponta, a desumanização do mundo sobre o próprio homem, auxiliando a missão de explorar o homem pelo homem com o auxílio da máquina.

Observemos como a descrição que é feita do ser mecânico demonstra uma aparência artificial e demoníaca. É uma criatura de aspecto sinistro, como que retirada de uma narrativa de terror, modelada segundo a estrutura de alguns animais como o cão, um enorme insecto ou uma aranha, fazendo-nos lembrar a macabra criatura criada em laboratório pelo Dr. Frankenstein, a partir de um cérebro de um génio e o corpo de um assassino.

Primeiro é composto por “copper wire, storage batteries, and electricity” (Bradbury 1993: 34), como garante o Capitão Beatty a Montag. Todavia, aquele ser artificial é monstruoso. “Light flickered on bits of ruby glass and on sensitive capillary hairs in the nylon-brushed nostrils of the creature that quivered gently, gently, gently, its eight legs spidered under it on rubber-padded paws” (Bradbury 1993: 32). O estranho ser ainda possui “multi-faceted eyes at peace” (Bradbury 1993: 33). O cão mecânico é fruto de um sistema ardiloso do regime para procurar criminosos intelectuais que escondam livros e dissuadir outros de o fazerem, pois o seu apuradíssimo faro – característica que foi buscar ao cão –, aliado ao seu aspecto feroz e terrorífico e aos seus

complexos circuitos eléctricos e apetrechado de armas mortais capazes de destruir um ser humano ou qualquer obstáculo que se interponha no seu caminho, fazem dele uma arma letal ao serviço dos bombeiros, guardiães do bem comum. Assim sendo, esta máquina de guerra é incapaz de falhar nas missões a que está destinado. Conhece centenas de milhares de cheiros diferentes e facilmente distingue o odor de todos os bombeiros da corporação, naturalmente incluindo o odor do próprio Montag. Este cada vez que o vê arrepiá-se, pois: “the Mechanical Hound slept but did not sleep, lived but did not live in its gently vibrating, softly illuminated kennel back in a dark corner of the firehouse” (Bradbury 1993: 32). O estranho ser não dorme, bem pelo contrário está sempre vigilante e Montag começa a temê-lo.

The Hound half rose in its kennel and looked at him with green-blue neon light flickering in its suddenly activated eye-bulbs. It growled again, a strange rasping combination of electrical sizzle, a frying sound, a scraping of metal, a turning of cogs that seemed rusty and ancient with suspicion. (...) He saw the silver needle extended upon the air an inch, pull back, extended, pull back. The growl simmered in the beast and it looked at him (Bradbury 1993: 32).

O cão mecânico é a reprodução da supremacia da máquina face ao ser humano, representado pelo indefeso Montag. O cão mecânico é o máximo representante da ameaça da metrópole invasiva.

Nos três documentos fílmicos, a natureza opõe-se à grande metrópole. A natureza não tem somente conotações físicas, mas igualmente psíquicas, um espaço de vital importância para os protagonistas, como o lugar utópico, idealizado por cada um dos protagonistas para se refugiar e se libertar física e psicologicamente, salvaguardando a consciência individual de cada um, e no caso de Winston Smith e de Julia, como libertação sexual em *Nineteen Eighty-Four*.

Na missão de aniquilar a liberdade e a consciência individual e colectiva da comunidade, cada um dos regimes leva à castração constante, pelos mais variados e mais cruéis e desumanos procedimentos, levando os cidadãos a recalcar os seus desejos mais íntimos e as suas necessidades humanas mais básicas.

Winston e Julia vêem o desejo físico e a sexualidade como punição do regime. O acto sexual torna-se uma forma de conspurcar e de espalhar a semente de um vírus de revolta. Vírus que será a condenação de Winston e Julia, através de dois momentos-

chave. Primeiro quando se unem à presumível resistência clandestina, a chamada *brotherhood* encabeçada pelo mítico Emmanuel Goldstein, da qual O'Brien também faria parte. Winston e Julia juram ambos disseminar a discórdia e a morte, se necessário. Segundo, o aluguer do quarto de Mr Charrington, lugar de refúgio onde podem viver como marido e mulher e realizarem o seu desejo de liberdade. Todavia, este paraíso doméstico revela-se uma armadilha arquitetada pelo próprio benfeitor O'Brien e pela Polícia do Pensamento – *Thought Police* –. Sem que nenhum dos dois desconfie, ambos são espiados através de um tele-ecrã escondido por detrás de um velho quadro vitoriano. A sua sexualidade, as confissões de conspiração contra o grande líder serão usadas contra eles mais tarde aquando da sua prisão. O diário que Winston vai escrevendo para narrar a sua vida e, sobretudo para resgatar a sua consciência individual sugere uma forma de subversão e emancipação da sua liberdade, organizando a sua memória individual, bem diferente, segundo Winston, da verdade colectiva imposta pelo Partido Ingsoc. O acto de escrever a sua própria versão dos acontecimentos que marcam o seu espaço, a sua envolvência, vai de encontro à unívoca leitura da história que o regime impõe pela força.

Winston acredita que a esperança se encontra depositada nos proletários – *the proles* –, a maior parte da população da Oceânia que vive entregue ao Deus dará, num estado primitivo e, sobretudo jamais considerado pelo Partido como seres semelhantes, mas sim como animais irracionais “helpless animals”, mantidos na ignorância e explorados constantemente pelos mais poderosos. No entender de O'Brien “Humanity is the Party.” Pelo contrário, durante a maior parte do documento fílmico Winston deseja e espera ardentemente que alguma coisa ou alguém vença o poderoso regime como se percebe nas palavras que durante a sua tortura dirige a O'Brien: “Something will defeat you.” Nem que seja o espírito do homem. Mas O'Brien leva-o a contemplar-se junto a um espelho, mostrando-lhe a decadência física de Winston, e com desprezo afirma “that is the last man. If you are human, that is humanity”. A humanidade é espezinhada. Não parece plausível a salvação da humanidade. A podridão humana e a decadência da célula tornam-se a força do organismo. A desumanidade vence neste mundo de terror e de pesadelo.

Mas de todos os espaços físicos e psicológicos aquele que aspira a ser o receptáculo maior da esperança de um mundo melhor é a mítica colina verde – “*the Golden Country*” –. Simboliza o sonho, o refúgio, a libertação que Winston vai

aquilatando de um lugar utópico de paz e de amor e de uma sociedade sem repressão ou censura. Há ainda a promessa de O'Brien que Winston guarda como motivação: "Winston, we shall meet in the place where is no darkness."

Curiosamente, o primeiro encontro amoroso que tem com Julia é precisamente nessa colina verde, que até então fazia parte de uma esfera onírica. Surpreendido pela existência deste lugar exclama "it's a dream!" Para ele é um sonho que ganha vida e que vai alimentar ainda mais a sua esperança de um futuro límpido – "no darkness" –, sem medo e sem barreiras à felicidade. Acredita fortemente nas palavras de O'Brien como prova irrefutável da exequibilidade desse projecto agora que conhece a existência real do esplêndido "*Golden Country*".

Não obstante, ao longo do filme a sua representação vai-se modificando. Nos seus sonhos, ora Julia, ora O'Brien surgem acompanhando Winston. Os três formam a coligação, a resistência clandestina que Winston tem a certeza que deporá o regime opressor e instaurará em seu lugar a liberdade.

Quando Winston é aprisionado e torturado, observamos que a imagem obsessiva da verde colina não desaparece, antes sofre uma transformação. Winston, acompanhado de O'Brien, abre uma porta que dá acesso à iluminada colina. O'Brien põe a mão sobre o ombro de Winston, ambos de costas voltadas, contemplam a paisagem e explica-lhe que o seu objectivo é curá-lo: "to make you sane (...), to cure you", curar a sua "deffective memory" e o seu estado de demência. Garante-lhe que Winston vive num mundo de ilusões, criadas pela sua mente perturbada. O restabelecimento do seu estado mental compreende um demorado e penoso processo de tortura. Mas há ainda esperança, pois "everyone is cured sooner or later." O espaço onírico passa a simbolizar o desejo de salvação da sua demência, assim como a promessa do outro de fazê-lo regressar à vida e de lhe mostrar o mundo sem escuridão, o mesmo é dizer, desobstruir tudo o que o impede de contemplar o cenário idílico, de felicidade plena, ou seja, o ódio que nutre pelo líder *Big Brother* e a lealdade e amor que o unem a Julia.

O tratamento de cura terminará na sala de pânico, na sala 101, na qual todos os indivíduos são curados das suas enfermidades. Winston, tal como Parsons e os demais prisioneiros, temem a dita sala, que para todos eles representa a própria morte. Winston volta a sonhar com o *Golden Country*. Contudo, verificamos que a porta que dá acesso à colina verde tem precisamente o número 101. Uma vez aberta, O'Brien sentado sobre o verde manto explica-lhe os princípios que norteiam o Partido. Winston ri-se feliz. Esta

fase do processo tende como O'Brien esclarece a Winston "to clear your mind", o semelhante a uma lavagem cerebral. O'Brien começa por perguntar-lhe "what country is Oceania at war with?" ao que Winston responde que não se lembra. É o outro que responde, asseverando que "Oceania is at war with Eastasia." De seguida pergunta-lhe se ele se lembra disso. Vêmos um Winston que sozinho de pé sobre a verde colina, com um sorriso nos lábios, replica um sim. O'Brien prossegue perguntando-lhe uma vez mais "How many fingers am I holding up?" Winston responde confiantemente "Five". De volta à sala 101, observamos a mão direita do questionador, com apenas quatro dedos levantados. "You see, at least, that it is possible." Winston aprende que o poder é exercido por intermédio do sofrimento. O controlador elucida-nos afirmando que só através da inflicção de dor e de humilhação o poder pode ser alcançado, assim como o poder não é meio para dominar, mas sim um fim em si mesmo: "Power is not a means. It is an end."

A procura do poder pelo poder leva o Partido a dominar todas as vertentes da sociedade e da natureza, pelo qual o regime controla a vida a todos os níveis, cria as leis físicas do universo e cria a natureza humana, pois crê que os homens são "infinitely malleable." O regime substitui Deus, enquanto criador místico de todo o universo. O Partido torna-se o Deus obsessivo, egoísta, omnipresente, onisciente e onipotente deste mundo.

De regresso à colina, O'Brien explana outros conceitos básicos para o Partido como a falsidade da noção de gravidade. O partido cria a realidade e não o inverso, "If I think I float and you think I float, then it happens." Winston em grande plano sorri para a figura majestosa e grave de O'Brien e diz-lhe "I Love you". O'Brien replica "You are one of us. One of the chosen." Winston reafirma "I Love you", todavia, não vê O'Brien junto a si mas Julia, que lhe responde sorrindo "I Love you, too." Este momento de felicidade plena é subitamente interrompido pelo tiro de uma arma que atinge mortalmente Julia. O plano geral da colina, testemunhando como Winston segura Julia nos seus braços, representa a impotência de Winston perante o amargo destino de ambos, a morte. Este episódio recorda-nos como várias vezes, no seu refúgio doméstico, Julia e Winston repetem que o seu destino está traçado, não do mesmo modo biológico como dos cidadãos do "World State", mas sim na inexistência de fuga possível do Partido. Eles sabem que estão à partida condenados ao fracasso, à morte: "We are the dead."

Na tenebrosa e temida sala 101, Winston tem que passar pela última fase de tratamento. O'Brien explica-lhe que o que nela habita "is the worst thing in the world (...) it goes beyond fear of pain or death." O horror da morte será mesmo excedido pelo que se esconde nesta sala? Winston amarrado a uma cadeira enfrenta o seu maior temor: ratos. Colocam-lhe sobre a cabeça uma enorme gaiola com duas ratazanas esfomeadas, agitando-se ferozmente. Os focinhos das ratazanas surgem em muito grande plano, alternado com o rosto, igualmente em muito grande plano de Winston, que ameaçado e horrificado, choraminga; e o rosto, também em muito grande plano, imperturbável de O'Brien que lhe diz num tom calmo e neutral:

these starving brutes will shoot at you like bullets. Have you ever seen a rat leap through the air? They will leap onto your face and bore straight into it. Sometimes they attack the eyes first. Sometimes they burrow through the cheeks and devour the tongue.

O'Brien roda uma alavanca o que faz com que as ratazanas toquem no rosto de Winston e este grita a pedir clemência. Subitamente, acompanhando o olhar de Winston, através da câmara subjectiva, vemos a imagem de Julia ao lado de O'Brien sussurrando "I love you" e de seguida o focinho de um dos animais, notando-se os grandes bigodes. Nesse momento, Winston desesperado pede a O'Brien "Do it to her. Do it to Julia. I don't care what you do to her. Tear her face off. Do it to Julia not to me." A câmara desloca-se, então, num travelling lateral de Julia para O'Brien, que esboça um ligeiro sorriso. Winston num novo desabafo grita "Do it to Julia not to me!" Dando lugar a uma nova imagem da colina que aparece por breves momentos.

Ao redireccionar a crueldade da tortura final para Julia, Winston acaba por comprometer a sua ligação efectiva com esta, traíndo os seus próprios sentimentos. Julia e Winston pensavam que o regime jamais pudesse "get inside you". Todavia, descoberto o ponto fraco de Winston, a sua fobia a ratos, tornou-se mais fácil quebrar a sua vontade e a sua subversão e torná-lo um deles, igualmente um rato desprezível que faz o que seja necessário para sobreviver, mesmo à custa dos que mais ama. A humanidade de Winston fora finalmente quebrada, após um longo e tormentoso processo de lavagem cerebral.

Como O'Brien lhe explica, enquanto Winston admira a bela colina verde,

no one escapes, Winston. There are no martyrs here. All the confessions made here are true. We do not destroy the heretic because he resists us. As long as he resists us, we never destroy him. We make him one of ourselves before we kill him. We make his brain perfect before we blow it out. And then, when there is nothing left but sorrow and love of Big Brother, we shall lift you clean out of history, we shall turn you into gas and pour you into the stratosphere. Nothing will remain of you. Not a name in a register, not a memory in a living brain. You will be annihilated in the past as well as in the future.

Uma vez totalmente convertido, todos os vínculos que o ligam à sua vida passada, sobretudo a Julia, foram cortados, e deste modo torna-se leal ao Partido, assim como finalmente ama o grande protector, *Big Brother*. Como O'Brien lhe clarifica é necessário quebrar todos as ligações excepto "loyalty to the Party (...) and Love of Big Brother." Os demais sentimentos que lhes façam concorrência, O'Brien garante a Winston que "we will destroy". O "*Golden Country*" resume-se a aceitar associar-se de corpo e alma ao Partido. O amor que agora nutre pelo Big Brother possibilita-lhe finalmente conhecer verdadeiramente e saborear deliciosamente a mansidão da colina tal como um cordeiro que serenamente é apascentado em verdes campos para sua felicidade, o que faz com que perca a sua individualidade, a sua diferença, uma vez que o Partido entrou dentro dele e o moldou à sua imagem e semelhança.

No final desta cena, uma nova imagem da cidade surge. Tudo permanece intacto, o cenário de miséria e destruição inalterado. Apenas Winston está diferente. Por fim descobriu o que se esconde por detrás do enigmático sorriso do grande líder. A metrópole desumana derrotou a natureza, que cai assim subjugada junto com os sonhos de Winston. É inexorável a supremacia do regime sobre todas as coisas.

Em *Fahrenheit 451* a presença do domínio da natureza encontra-se simbolizada em Clarisse, amante do culto panteísta e dos pequenos actos de sociabilização, como conversar ou passear. No início do filme, quando Guy Montag se encontra dentro do monorail e olha em seu redor, vemos que ninguém conversa. Alguns passageiros mantêm-se sérios, com o olhar perdido, enquanto outros canalizam os seus sentimentos em gestos auto-eróticos. De repente, Clarisse aproxima-se dele e começa a conversar com ele. Conversa esta que se arrasta até à casa de Clarisse, que ficamos a saber, é vizinha de Montag.

Durante o filme, notamos que Clarisse é a antagonista de Linda, a mulher de Montag. Apesar da sua semelhança física – ambos os papéis são representados por Julie Christie –, Linda nunca sai de casa, nem da companhia da sua “família”, parecendo sempre distante e uma estranha para o marido até ao fim do registo, sendo um retrato fidelizante da alienação do sistema. Pelo contrário, Clarisse não se enquadra no modelo-tipo da mulher que o regime tenta criar. Ela adora passear pelo campo, conversar e observar tudo que a rodeia, com uma perspicácia impressionante, contrariando o sistema de uniformização imposto pelo sistema. Clarisse tem uma mente mais aberta e mais crítica sobre a sociedade, mantendo a sua individualidade intacta, enquanto Linda nunca põe em causa o que esteja ligado ao *status quo* vigente, estando presa às suas prescrições.

Clarisse funciona como uma espécie de consciência moral de Montag, questionando a sua existência e levando-o a libertar-se dos grilhões da sociedade opressora.

No documento literário, é mais explícita a relação estreita que Clarisse mantém com a natureza, por vezes sendo mesmo apresentada por Bradbury como o prolongamento da própria natureza que a rodeia. “The autumn leaves blew over the moonlit pavement in such a way as to make the girl who was moving there seem fixed to a sliding walk, letting the motion of the wind and the leaves carry her forward” (Bradbury 1993: 13).

Desde o início que Clarisse nos é descrita como uma jovem adolescente – de apenas dezassete anos –, com gostos peculiares, que são estranhos e considerados desequilibrados para todos os demais. Ela apresenta-se a Montag como “insane (...) I like to smell things and look at things, and sometimes stay up all night, walking, and watch the sun rise” (Bradbury 1993: 14). Montag vai ficando cada vez mais curioso pelos pequenos e simples gestos ou passatempos que tanto a entretêm. Ela admite gostar de conversar com a mãe, com o pai e com o tio (Bradbury 1993: 17), o que surpreende Montag, pois não é comum as pessoas conversarem nesta sociedade, tanto não é que foi encaminhada para um psiquiatra. Numa noite de chuva convida-o a provar a chuva, pois segundo ela “the rain feels good. I love to walk in it”, (Bradbury 1993: 14). Segundo ela, a chuva “tastes just like wine” (Bradbury 1993: 31). Noutra ocasião alude à existência de orvalho sobre a relva todas as manhãs: “there’s dew on the grass in the morning” (Bradbury 1993: 17). Algo que Montag ignora há muito tempo. Clarisse

desperta nele a consciência do mundo da natureza, que se encontra restringida pelas suas obrigações impelidas pelo ritmo hipnótico da metrópole.

Tanto no documento fílmico como no documento literário, Clarisse denota um grande poder de observação. Montag torna-se alvo preferencial da sua atenção. Ela percebe facilmente que o bombeiro é diferente, sobretudo que é infeliz. “Are you happy?” Ousa-lhe perguntar. Montag responde hesitante: “of course, I’m happy.” Clarisse não receia nem por um momento Montag, apesar da sua profissão ser temida por muitas pessoas. Os bombeiros enquanto guardiães da ordem e dos valores desta sociedade são vistos como uma força opressora que gera o medo à sua volta.

Clarisse revela outra faceta inusual: ser faladora. Enquanto vemos que na carruagem do monorail todas as outras pessoas vão em silêncio, com o olhar perdido, vago, como incapazes de pensar ou de agir por vontade própria, Clarisse aproxima-se de Montag e fala com ele.

O campo, no final do documento fílmico, tem novos contornos e importância. Os homens-livros – *book people* – são homens e mulheres que vivem num exílio forçado, mas são livres e representam a sabedoria da humanidade. No final, Montag – após a perseguição pelo assassinio do seu chefe – foge para junto dos homens-livros, que lhe dão guarida. Nesta comunidade reencontra Clarisse esperando que um dia os seus serviços sejam necessários, e assim possam salvar a humanidade da sua morte.

Como é fácil perceber, é enorme o contraste entre a civilização urbana e o habitat natural dos homens-livros. Vivem em roulotes ou tendas de campismo, comem o que a natureza lhes oferece, sobrevivem como podem às agruras das condições meteorológicas. Outro aspecto que prova o total desapego desta comunidade ao louco mundo consumista da metrópole é a ausência de antenas ou televisões, à excepção de um pequeno monitor que funciona como elo com o mundo externo, através do qual Montag e os seus novos amigos se divertem e se horrifgam com o espectáculo encenado da sua perseguição numa estrutura de *reality-show*. O pequeno monitor nada tem a ver com os amplos televisores, manipuladores de consciências e formadores da opinião pública, influenciando decisivamente o modo de vida e os valores da sociedade e uma escolha quasi-religiosa pela vida de solidão e “clausura” pela sabedoria dos livros. Assemelham-se verdadeiramente a monges e freiras que divagam pelos caminhos da natureza divagando as palavras sábias e doces dos livros. Eles não estão alienados num mundo mascarado de felicidade, vivem as agressões do clima e das frustrações

diárias da existência, escolheram, por sinal, a vida mais difícil, menos cômoda, porventura menos feliz e segura, mas são eles mesmos, não são iguais aos outros que habitam a felicidade induzida da metrópole, vivem à margem, porque não se deixam impressionar, e muito menos influenciar, pelos importantes avanços tecnológicos e científicos, que a cidade oferece. Eles recusam tudo isso, de modo a serem livres, física, psíquica e intelectualmente.

Já a casa de Clarisse destoava de todas as demais na vizinhança, incluindo a de Montag, pela ausência de antenas, tal como a reserva selvagem de *Brave New World*. Podemos perceber a razão de Clarisse ser diferente, extrovertida, observadora e inteligente. A sua casa não foi vigiada, a sua mente não foi conspurcada. Semelhantemente, John também não pôde ser manipulado pela metrópole pelas suas experiências de vida serem independentes das traçadas pelo “World State”.

Na verdade, tanto nos três documentos literários como nos três documentos fílmicos vislumbramos a natureza como a promessa da terra prometida de autêntica felicidade, o paraíso tanto ambicionado pelos protagonistas. Assim sendo, para John a natureza assemelha-se à reserva selvagem, um espaço de introspecção, conhecimento e paz. John não alcança o seu objectivo, contudo, Lenina e Bernard tornam-se depositários do seu ideário. Igualmente, para Montag e Clarisse simboliza a oportunidade de sabedoria, de conhecerem o valor das experiências humanas e serem finalmente livres. Liberdade desejada e projectada na verde e mansa colina por Winston, em companhia com Julia. Todavia, o lugar mítico transforma-se em morte psicológica e física para ambos.

Mas enquanto os dois primeiros casais vêm recompensados os seus intentos de fuga da metrópole, equivalente a Sodoma e Gomorra, e como Adão e Eva conseguem alcançar o paraíso, já Winston e Julia fracassam e são condenados ao inferno, pois o Deus que habita na metrópole da Oceânia é onnipresente, onnisciente e onnipotente e não clemente ou compassivo. O seu desígnio é sofrer na penumbra da grande metrópole longe, demasiado longe da colina verde de esperança e de justiça.

Na metrópole do “World State”, o “selvagem” John maravilha-se com todas as belas coisas que nela existem. Ouvimos em voz off as suas exclamações, citando Shakespeare: “O wonder! How many goodly creatures are there here! How beauteous

mankind is! O brave new world that has such people in it⁶.” Enquanto é atraído pelos luminosos e vivos ecrãs das montras, sobretudo por uma, na qual uma mulher chama por ele, num claro apelo à luxúria. Atónito e feliz acha tudo perfeito neste mundo de cor e alegria bem diferente do seu, habitado por ódio e por sofrimento. É então tentado a ceder aos modos de vida e aos valores do progresso, seduzido à vida banal, promíscua e fácil. Mas o que parecia aos seus olhos o sonho da felicidade plena da humanidade finalmente alcançada neste mundo, torna-se o pesadelo da exploração do homem pelo homem. Rapidamente, a citação de Shakespeare começa a ecoar novamente na sua mente, ganhando, no entanto uma nova significação bem mais crítica e desagradável. O mundo novo de sonho e de perfeição dá lugar a um terrível e interminável pesadelo. John vive amargurado, desapontado, não conseguindo compreender a desumanidade destas outrora “goodly creatures”.

Os cidadãos das castas inferiores são fruto, não do livre-arbítrio, mas de um processo de manipulação genética que os faz semelhantes. John no documento literário fica abominado com a visão de dezenas de trabalhadores todos iguais, nascidos a partir do mesmo ovo, conhecido o processo por “Bokanovsky’s Process”. Os cidadãos não são livres, mas sim prisioneiros de um sistema que os torna felizes a todo custo, sem que sejam eles a escolher o seu destino e a tomar as suas opções de vida. Este admirável mundo é afinal a expulsão do paraíso, a desumanização, a separação do homem da natureza. A ciência e a tecnologia são, no final de contas, os instrumentos que tornam os indivíduos em máquinas inumanas, e conseqüentemente a urbe identifica-se com o projecto megalómano e destruidor da Babel bíblica.

Igualmente, Winston e Julia quando são feitos prisioneiros são excluídos forçosamente do seu paraíso particular, do seu sonho de esperança de um mundo livre e justo e da sua vida doméstica e familiar, no qual eles eram marido e mulher. A sua expulsão resulta do desejo de ambos de serem admitidos na natureza paradisíaca e rejeitarem o modelo opressor e demoníaco. A sua ambição de ser livres torna-se, neste caso, o desejo de provarem o fruto proibido, acercando-os do perigo e da mordedura da serpente. Tudo era uma armadilha perpetrada pelo regime para convencê-los que o

⁶ Ver: *The Tempest* Acto V, cena 3. É feita uma analogia entre o assombro de John Cooper quando contempla as maravilhas que encontra na cidade e a estupefação de Miranda que ao testemunhar um naufrágio ao largo da ilha que habita com seu pai, Prospero, logo se entusiasma com os sobreviventes, sobretudo por um jovem nobre, pelo qual se apaixona.

paraíso não pode ser encontrado, apenas existe o inferno, do qual é impossível escapar. Só lhes resta uma alternativa, a de tornarem-se adeptos do Partido para evitar sofrer mais humilhações. O lema do Partido perspectiva isso mesmo: “Slavery is Freedom”.

Montag e Clarisse experimentam a sensação do paraíso com o conhecimento e a experiência de liberdade e autonomia providos pelos livros e pela existência de uma pequena comunidade de cariz utópica, os homens-livros. Junto a eles encontram a verdadeira razão de existir. Não é a felicidade imposta pelo entretenimento que satisfaz as necessidades de ambos. A sabedoria imensa fornecida pelos livros e o convívio de Clarisse libertam o espírito inquieto de Montag. Os livros representam o fruto proibido expressamente banido pelo sistema.

Ao contrário de Winston e de Julia, que foram levados a crer que o paraíso realmente poderia existir ao lhes ser dado a provar o fruto proibido, resultando na perda de individualidade e autonomia de ambos, Montag e Clarisse ao provarem o mesmo fruto revela-se-lhes a diferença entre os dois mundos, entre o mundo do progresso e o mundo da natureza, um mundo espiritual, no qual os livros são o recolhimento necessário para a libertação do pesadelo que a metrópole constitui.

Por seu lado, John traz consigo o conhecimento dos livros. Livros que o impedem de se adaptar à sociedade distópica do “World State”. No entanto, voltar à reserva não parece fazer parte dos seus planos, pois ele é também marginalizado pelos reservistas que sempre o olharam como diferente. Entre dois mundos bem diferentes, John opta por construir o seu próprio cosmos no seio da natureza, contudo ainda nas fronteiras do “World State” e acaba por ser vítima do olhar esmagador da metrópole.

Na verdade todos eles, John, Lenina, Bernard, Winston, Julia, Montag e Clarisse tentam escapar à dura realidade que se lhes apresenta, John, Winston e Julia pagam o preço da civilização. Apenas Lenina, Bernard, Montag e Clarisse podem escapar e viver livremente no ambiente da natureza. Lenina e Bernard aprendem com John o sabor da liberdade. No final, vemos como ambos têm um filho e constituem uma família. Enquanto, Montag é guiado pelos ensinamentos dos livros e pelas observações de Clarisse a questionar o sistema e a rebelar-se contra ele. Para eles a fuga foi possível. Junto à comunidade independente dos homens-livro são felizes. Para todos eles o Éden existe.

2. A sociedade como um organismo

Nos três documentos literários e fílmicos a sociedade é sempre perspectivada como um organismo perfeito, saudável, no qual todos os cidadãos sabem o que fazer e conhecem muito bem a posição que ocupam no interior da hierarquia. Esta mecanização social torna-se bastante artificial, mas sempre imposta aos cidadãos como natural. Em *Brave New World* surge-nos um mundo mecânico e desumano, no qual todos os seres humanos são fruto de experiências e colheitas científicas, definindo o seu material genético e as suas capacidades, permitindo aos controladores deste mundo traçar o destino de cada novo ser humano, definindo, sobretudo a casta a que pertencem e a função que irão desempenhar ao longo de toda a sua existência.

Constatamos que cada casta tem um papel específico no seio da sociedade. Os Alfas e os Betas ocupam lugares de chefia e de supervisão no topo da hierarquia e igualmente, têm regalias, ao usufruírem de muito tempo livre para actividades de ócio, como participar em festas ou praticar desporto, enquanto os Gammas, os Deltas e os Épsilons se destacam como serventes e trabalhadores braçais. Todos eles são autênticos escravos ao serviço das castas mais elevadas, durante toda a sua vida.

Todas as castas têm desde o berço um rigoroso plano de condicionamento psicológico, complementando o processo genético de que são alvo. Nesta sociedade regida por um governo global, Deus foi banido e substituído pela exactidão científica e pela organização social do modelo capitalista. No documento literário, Henry Ford torna-se a figura mística que inaugura uma nova era de progresso, a era de Ford comprovada na data dos acontecimentos narrados em *Brave New World*, 632 a. f. – 632 anos depois do nascimento de Henry Ford –. Toda a sociedade se assemelha a uma linha de montagem preconizando e levando às últimas consequências os princípios de Ford e de Taylor, de rentabilização da mecanização e da rotina dos trabalhadores ao tirar o maior partido entre a ligação do indivíduo com a máquina, promovendo-os a autênticos robôs.

Essa visão dantesca está igualmente retratada no documento fílmico. Cada indivíduo assemelha-se a uma célula dependente de um organismo, o estado único do “World State”. De forma a controlar toda a humanidade o governo global mantém todos os cidadãos num estado de infantilidade e ingenuidade, do qual cada parte trabalha para o bem comum. A uniformização cultural é promovida e a natureza rejeitada. Logo no

início do filme, somos elucidados sobre como esta sociedade está erigida sob o lema da união de todos os cidadãos. Uma voz off fala-nos da inclusão a um todo, à própria sociedade, como todos os cidadãos pertencentes a um todo, a união simbolizada pelos termos “us” e “we” (nós), “This is how life begins ... for all of us.” O gerar da vida humana é totalmente diferente do nosso. Todos os bebés nascem em laboratório, em cápsulas especiais que substituem o útero materno. Recordamos como uma criança que acompanha Lenina Crowne, a sua professora, no centro de condicionamento, a pedido desta, faz o elogio desta sociedade moderna, facultando-nos uma visão sobre esta sociedade: “Today we have no crime, no disease, no war, no ageing, no suffering. Each of us is genetically and scientifically perfectly designed to fit our society, so everyone is happy.” É uma comunidade que vive num clima favorável à felicidade alicerçada, não só nos desenvolvimentos técnico-científicos, mas igualmente, e, sobretudo, na convergência de todos os indivíduos à irmandade do estado, complementada pelo lema principal do estado “Everyone belongs to everyone else.” Dado que não há famílias, não se criam vínculos familiares, muito menos a cumplicidade entre pais e filhos. A família torna-se o próprio Estado, todos estão ligados a todos como se de um organismo se tratasse e cada indivíduo desde que seja feliz, é uma célula que permite ao sistema manter-se estável. Servindo-nos de outro slogan transmitido pelo Estado aos seus concidadãos notamos a importância concedida ao ânimo de cada indivíduo: “When the individual feels the community reels.” O organismo ressent-se quando um dos seus membros, uma das suas células não se encontra bem. Quando se sente triste ou age de forma que não está previamente programada no seu plano de condicionamento biológico e psicológico, torna-se uma ameaça para a manutenção da estabilidade e felicidade de todo o sistema. Constatamos isso mesmo quando um trabalhador Delta, chamado James, deixa de exercer o seu ofício numa fábrica. James deixa subitamente de trabalhar, para surpresa dos seus colegas e dos monitores Alfas que acompanham o desempenho dos trabalhadores Deltas. Segurando um rato experimenta novas sensações que não estavam pré-programadas no seu condicionamento. Age por si mesmo, não é instigado por ninguém. Contudo, cria instabilidade para os demais colegas Deltas, que observam estupefactos a cena do colega abdicando do seu ofício, enquanto afaga carinhosamente o rato. James é levado à presença do director do centro de condicionamento, Henry Foster. Este intervém no sentido de repreendê-lo. Foster explica-lhe que “if a person stops, the whole lines stops, production stops.” Esta

comunhão de interesses entre todas as classes do Estado vê-se afectada pelo acto de insubordinação de apenas um só membro, ao criar instabilidade na linha de produção em massa.

O organismo do “World State” assemelha-se a uma enorme linha de montagem na qual todos os intervenientes têm uma função específica. Os Alfas e os Betas controlam e dirigem a máquina estadual e monitorizam o desempenho dos Gamas, Deltas e Épsilons, tal como Ford propunha. Devido ao condicionalismo biológico e psicossocial cada indivíduo tem o seu destino traçado no confinamento do sistema, não sendo possível a ascensão social, com a consequente estabilização do próprio sistema, que não se vê envolvido em motins e muito menos privado da ordem. Uns serão os neurónios, outros os glóbulos brancos, outros os glóbulos vermelhos, outros simples receptores neuronais, que somente introduzem os dados que todos os demais lhes transmitem. As castas inferiores são levadas a acreditar que são importantes para a comunidade como perpassa no slogan que lhes é veiculado: “All men are physical and chemically equal.”

Neste ponto, convém explicar como é conferida a estabilidade de toda a comunidade, dadas as díspares diferenças entre as castas. Novamente recorreremos a mais um slogan veiculado pelo Estado para reforçar o condicionamento biológico e psicossocial, “Universal happiness keeps the wheels of society stable and eternal.” A ênfase é sempre orientada para a felicidade. Interessa ao estado manter os indivíduos felizes a todo o custo, sobretudo os membros das castas superiores.

Algo semelhante ocorre no universo fílmico de *Nineteen Eighty-Four*. Verificamos como os cidadãos da Oceânia são coagidos a abraçar incondicionalmente o Estado e o regime que os governa, vendo os seus desejos e interesses subjugados pelos desejos e interesses do Partido, o Ingsoc, tal como O’Brien, o supervisor do Partido Interno, semelhante ao papel desempenhado por Mustapha Mond em *Brave New World*, indica a Winston: “(...) the individual is only a cell, Winston (...). The weariness of the cell is the vigour of the organism.” É o próprio antagonista de Winston que nos aclara a dinâmica da sociedade, fazendo-nos recordar a sociedade do “World State”, mais própria de um organismo vivo. O organismo é o próprio Partido e a sua força reside na fraqueza dos indivíduos que se deixam controlar. A corroborá-lo está uma das máximas do Ingsoc: “Ignorance is Strength.” O’Brien vai mais longe explicando-lhe que tudo é dominado pelo Partido, nada lhe escapa; criador do bem e do mal, criador do próprio

universo e da humanidade, como anteriormente vimos. O controlo e a criação absoluta sobre a vida e sobre os eventos torna o Partido num deus. O tempo, as leis físicas que regulam o universo, e a própria realidade são suas criações: “Reality (...) is in the mind of the Party which is collective and immortal.” Transcende o próprio tempo dado que controla todos os aspectos da esfera social e psíquica de cada indivíduo como Winston aprende por experiência própria. Ele testemunha directamente como alguns companheiros são riscados dos anais da história para sempre, como Syme, Parsons, Julia e ele mesmo, vítimas da máquina tirânica do regime. O indivíduo não tem outra opção senão conformar-se à ideologia do regime, com a pena de morte a ameaçá-lo caso não o faça, como ocorre com Winston no final do documento cinematográfico. O’Brien diz-lhe “You do not exist.” A eliminação de Winston é alcançada:

because when we can cut man from his own past, then we can cut him from his own past, then we can cut him from his family, his children, other men. There is no loyalty except the loyalty to the Party.

Tudo deve girar à volta do Ingsoc, e se para os cidadãos assim não for, não há forma de escapar à morte. Todavia, o Partido só fica contente quando o indivíduo é completamente dominado. Uma das formas de consegui-lo passa pelo controlo do pensamento humano, através da língua oficial do partido a Novilíngua – *Newspeak* –, uma língua minimalista que refreia pensamentos heterodoxos e insubmissos. A décima edição do dicionário converterá o indivíduo numa criança incapaz de poder comunicar com o mundo exterior e tornar-se mais fácil a sua manipulação e a sua conversão em cordeiro da doutrina do Ingsoc⁷. Quando isto ocorrer, o plano de total domínio e desumanização, o domínio perpétuo do poder trará um mundo distópico, um pesadelo de consequências inimagináveis: “If you want a vision of the future, Winston, imagine a boot stamping on a human face forever.” O’Brien faz o retrato da escravatura total do homem pelo homem, homem que passa a ser um animal irracional, ao mesmo tempo

⁷ No filme de Jean-Luc Godard *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), o primeiro filme de ficção científica francês, o agente secreto Lemmy Caution é enviado ao estado ditatorial de Alphaville para investigar o desaparecimento de um outro agente e assassinar o líder do estado, o Professor Van Braun. Rapidamente, Caution vê-se envolto nas singularidades desta estranha sociedade. Entre elas, o uso de um dicionário chamado de Bíblia por todos os cidadãos, pois todos os dias há vocábulos que desaparecem da língua. Note-se que o objectivo da Novilíngua, na Oceânia é semelhante.

predador e presa. O organismo é assim uma máquina invencível que fará perdurar a sua lei eternamente.

No caso do “World State” o objectivo passa por levar à prática os ideais de Ford e de Taylor e tornar cada cidadão numa máquina capaz de se adequar na perfeição às exigências de perfeição do estado, assim como às suas necessidades. Pois não só os cidadãos da Oceânia são maleáveis, os do “World State” quando devidamente condicionados também o são: “Human beings are like machines.” Não obstante, o resultado seria o mesmo, a criação de seres, apenas fisicamente semelhantes ao homem, mas que seriam objecto de exploração de outros homens, física e mentalmente mais adequados a serem manipulados.

A Oceânia é umas das três superpotências que se digladiam entre si pela conquista do mundo. As outras duas são a Eurásia e Lestásia. A guerra entre elas dura há muito tempo e não parece ter fim à vista. Internamente o regime preocupa-se em explorar as fraquezas dos cidadãos e apelá-los a colaborar nos seus propósitos, mormente em desmascarar os cúmplices daqueles dois regimes e apoiantes do líder clandestino da resistência, Emmanuel Goldstein, o bode expiatório de todas as frustrações do próprio regime.

O topo da hierarquia é ocupado pelos membros do Partido Interno, o Ingsoc, governando autocrática e ilimitadamente. Abaixo daqueles encontram-se os indivíduos do Partido Externo, do qual faz parte o protagonista, Winston Smith e a sua amante Julia. Este último tem a função de pôr em prática as imposições do Partido Interno. Na base da sociedade encontramos os proletários. Nunca considerados humanos, vivem num estado de completa ignorância alimentada pelo próprio regime. São como os Gammas, os Deltas e os Épsilons no universo ficcional de *Brave New World*, escravos dos demais.

Em *Nineteen Eighty-Four* o Partido é tudo. Os seus membros tratam-se por “brothers” e devem lealdade e respeito pelo grande líder mítico, o protector de toda a irmandade, o grande irmão, “Big Brother”. Constatamos como o Partido Externo, do qual Winston e Julia fazem ambos parte, possui um uniforme próprio, mais parecido com um fato-macaco de cor azul. Paralelamente, em *Brave New World* cada casta tem um uniforme próprio. Já em *Fahrenheit 451* os bombeiros também têm o seu uniforme. Todos eles estão ao serviço de um regime, quer sejam os membros do Partido Interno ou do Partido Externo, em *Nineteen Eighty-Four*, quer sejam as diferentes castas, cada

uma à sua maneira em *Brave New World* ou, os bombeiros em *Fahrenheit 451*. O uniforme não só demonstra a sua conexão ao Partido, à sua casta ou, à sua classe, mas igualmente ao seu estado de escravidão, pois estão prisioneiros dos regulamentos do regime. A sua individualidade e consciência são aniquiladas, subjugadas aos interesses colectivistas dos regimes, capazes de controlar os seus instintos, vínculos e as suas necessidades mais básicas.

Em *Nineteen Eighty-Four* o apelo à união e à conexão entre todos numa irmandade torna-se bem evidente no início do documento fílmico. Uma enorme audiência assiste a um pequeno filme com fins propagandísticos do regime. O narrador do filme ao longo do mesmo usa o pronome pessoal “we” (nós), com a finalidade de vincular toda a plateia a um mesmo corpo, ao povo da Oceânia. No final do filme todos gritam pelas iniciais do líder mítico, “B. B., B. B., B. B.” (*Big Brother*), ao mesmo tempo em que cruzam os braços por cima da suas cabeças, gestos estes que os identificam como membros do partido. Noutra momento do documento, aquando do enforcamento público de traidores e dissidentes do regime, transmitido pela televisão, o locutor dirige-se aos espectadores por “brothers and sisters”.

Tal como acontece no “World State” ou em *Fahrenheit 451* não há vínculos entre pais e filhos ou entre marido e mulher. A única família é o Partido, todos vivem para lhe obedecer e glorificar o grande irmão, *Big Brother* representado como o salvador que instaurou um regime de paz e de felicidade. A união entre homens e mulheres não é proibida, mas é institucionalizada, conforme as necessidades da sociedade e do Ingsoc. Este escolhe e promove as uniões entre indivíduos, as quais têm como propósito único gerar filhos para seu próprio benefício; as demais ligações que resultem ser infrutíferas deverão terminar. Os novos rebentos tornam-se presas fáceis da ideologia opressiva e tirânica do Partido. É determinante que, desde o berço, as pequenas crianças sejam educadas nos valores do Partido.

Em *Brave New World*, as crianças passam por um longo processo de aprendizagem dos valores e das atitudes que os devem nortear durante toda a sua existência: os valores da ideologia do regime único. Este processo denomina-se de hipnopédia, traduzindo-se pela emissão de informações durante o período de sono. As crianças são, pela sua natureza infantil, facilmente manipuláveis e constituem uma arma nas mãos de qualquer regime.

Recordemos o perfil dos dois filhos do amigo e vizinho de Winston, Parsons. Ambos os filhos pertencem à juventude do Ingsoc, semelhante à juventude hitleriana ou à mocidade portuguesa. Os dois demonstram ser crentes e fervorosos adeptos do Partido e das suas metodologias, como fica bem patente em dois episódios. O primeiro quando Winston se encontra na casa de Parsons a arranjar o lava-loiça e as crianças vestindo o uniforme da juventude do Ingsoc assistem com os olhos praticamente colados ao monitor os julgamentos e os enforcamentos públicos dos supostos apoiantes da resistência. Ambos se regozijam com o cenário da morte televisionada e apenas lamentam não estarem presentes *in loco* para testemunharem mais de perto tal acontecimento, que para eles se reveste de transcendental importância. É tão forte o impacto dos métodos tirânicos do Partido que eles aproveitam qualquer altura para o reproduzirem, sem qualquer interferência da mãe, que não consegue dominar o seu comportamento violento, nem mesmo quando um deles pega numa pistola de brincar e ameaça Winston severamente, acusando-o de ser um traidor a soldo da resistência.

Outro episódio com consequências mais funestas, que, no entanto não testemunhamos na primeira pessoa, mas somente sabemos indirectamente, coloca Parsons na cadeia, onde encontra Winston. Parsons conta a Winston que a sua filha o tinha denunciado às autoridades. A sua filha, segundo o próprio, tinha-o escutado durante a noite, enquanto dormia, a blasfemar contra o grande irmão: “kill Big Brother, kill Big Brother!” Parsons declara-se como “(...) an agent of Goldstein.” Para surpresa do seu interlocutor mostra-se orgulhoso da sua filha, por lhe ter revelado a verdade sobre si.

Na verdade, as crianças são o prolongamento do escrutínio do estado. Os olhos e os ouvidos que vêem e escutam o que o regime não consegue perscrutar, o complemento perfeito à máquina devastadora daquele.

O Partido surge como o centro nevrálgico, o cérebro, o coração, o tronco e os membros de toda a vida da Oceânia. O verdadeiro vínculo afectivo que é permitido é aquele que é dirigido ao Partido e à cabeça do mesmo, o Grande Irmão. Só pode haver amor verdadeiro e lealdade para com aqueles. Lembremo-nos como a tortura de Winston tem como finalidade convertê-lo de alma e coração à causa do Ingsoc e fazê-lo amar verdadeiramente o líder, que até então ele odiava.

Todos os indivíduos, que não os proletários, têm como elemento em comum o Partido. Tudo parte e termina nele. Os membros aglutinam-se a ele, conforme a sua

função. O Ministério da Verdade (*Minitrue*) é responsável pela máquina de propaganda do regime e dos meios de comunicação social e de entretenimento. Winston trabalha numa secção deste ministério, *Minirec* cabendo-lhe a tarefa de rectificar e falsificar artigos de jornais, conforme as promulgações e necessidades do Partido. Winston destaca-se por ser um dos melhores “falsificadores” da sua secção. O Ministério da Paz (*Minipax*) trata todos os assuntos relacionados com a guerra perpétua. O Ministério da Fatura (*Miniprod*), equivalente ao Ministério das Finanças, tem a responsabilidade de controlar os gastos e o racionamento alimentar. Pelo Ministério do Amor (*Miniluv*) passam todos os dissidentes e supostos traidores do partido, defensores de Goldstein. É nos subterrâneos deste ministério que Winston é torturado.

Ao contrário do objectivo da preservação da estabilidade, que subjaz ao “World State”, o grande organismo, em que a população de *Nineteen Eighty-Four* está inserido, mantém as células num estado de medo e instabilidade, sendo esta instabilidade o próprio garante da estabilidade do sistema como veremos mais adiante.

Na sociedade hipotética de *Fahrenheit 451*, os bombeiros são os guardiães dos valores do estado central. O documento literário homónimo da autoria de Ray Bradbury, tem como cenário os Estados Unidos, apesar de na obra cinematográfica nunca ser abordada ou revelada a localização deste estado.

Os valores que assentam na constituição da sociedade formam como um só corpo que exclui e se defende de tudo aquilo que o possa atacar. O objectivo desta sociedade é manter as pessoas felizes. “Just keep them busy, and you keep them happy. That’s what matters.” Conservando assim a sociedade inviolável pela felicidade tal como ocorre em *Brave New World*. Se a sociedade for atacada os indivíduos também são afectados. As divisões entre as classes não são tão vincadas como naquelas duas obras. De qualquer forma, os bombeiros, enquanto guardiães dos valores do estado representam o meio de persuasão e dissuasão de qualquer ameaça à integridade do estado ocupando, desta forma, uma posição privilegiada na hierarquia social.

Os cidadãos, tal como ocorre nas duas outras obras aqui analisadas, estão ligados entre si, numa comunidade global, que tem como principal representante a imagem de um líder e não um líder de carne e osso. Os vínculos estabelecidos entre a comunidade estabelecem-se a partir daquele meio de comunicação e entretenimento, em detrimento das ligações familiares. A abolição da família como garante da estabilidade da sociedade é transversal às três obras. Apesar de Guy Montag, a personagem central ser

casado com uma jovem mulher, Linda Montag, esta é uma autêntica estranha para ele, pois não conseguem manter uma relação social harmoniosa de marido e mulher. Há um claro distanciamento entre os dois em virtude de a televisão, como principal meio de sociabilização, ocupar o lugar de marido na vida de Linda. Esta “absorve” alegremente tudo que é transmitido pela televisão. A sua verdadeira família encontra-se na televisão e na companhia da prima Claudette – *Cousin Claudette* –. Os comportamentos sociais manifestam-se pelo apelidar de primos entre toda a comunidade televisiva, identificando-se a sua inclusão à grande comunidade global da televisão.

Pela televisão os cidadãos são controlados, subjugados à ideologia de estabilidade garantida. As suas necessidades e desejos são abundantemente explorados e saciados. O organismo é a assunção da comunidade conectada através da televisão. É uma comunidade que se enquadra na ambição de controlar todos os cidadãos e induzi-los à vontade do estado invisível que pode manipular toda a população conforme os seus anseios.

A exploração e escravatura do indivíduo, que perde a sua identidade, sendo apenas um primo, preso sem poder fugir ao apelo da televisão e tornar-se um autómato, incapaz de responder por si, mas movido pelo regime que os manipula como títeres ao seu gosto é visível em *Fahrenheit 451*, assim como nas outras duas obras. O comportamento dos indivíduos altera-se de modo a corresponderem aos desígnios do regime. A sua estabilidade passa pelo controlo total dos indivíduos e a proibição dos livros, vistos como conspurcadores da união e da felicidade da comunidade.

No “World State” a elevada carga de informação a que os indivíduos estão expostos consolida o reforço da felicidade, ao instituir os modos como se processa a felicidade da comunidade, ao mesmo tempo em que evangeliza os valores da sociedade. Por seu lado, os infractores passam a criminosos do estado, representados como uma ameaça para a estabilidade da comunidade.

Cada um dos regimes demonstra ser implacável com quem não pactuar com as suas leis, sendo imediatamente ostracizados, incorrendo no perigo de serem aprisionados. Os regimes submetem os cidadãos a um ambiente de constante tortura física e mental. Os governos instauram um clima de medo e terror, reforçado pelo apelo à denúncia por parte do povo daqueles que demonstrem ser hostis aos regimes. Se os indivíduos denunciarem os seus camaradas ganham crédito junto dos governantes, ao mostrarem amor e lealdade para com estes.

Neste plano de terror e de asfixia é montada uma caça às bruxas, da qual, a denúncia, a perseguição, a captura, a tortura, a humilhação pública e a morte são as faces desse mesmo plano.

Em relação à humilhação pública constatamos que é uma prática recorrente pelos três regimes vergar os opositores através do olhar indiscreto dos *media*. Observamos como Winston e os demais detidos são obrigados a confessar uma panóplia de crimes. Confissões, que são posteriormente retransmitidas para todos os lares e recantos da Oceânia. Cada um dos detidos é filmado em grande plano e a sua imagem humilhante serve de exemplo e aviso para todos os cidadãos se manterem fiéis ao regime. Durante a sua confissão, igual no conteúdo e rol de crimes a de todos os outros supostos criminosos, Winston sublinha no final que o povo aceite as suas mais sinceras desculpas e o seu amor para com o Partido e para com o grande líder. As suas palavras denotam a lavagem cerebral a que foi submetido durante o longo processo de tortura. “Now I am cured. I ask only for you to accept my love of our leader. I ask only to be shot while my mind is still clear.” A renúncia à vida faz parte do procedimento da humilhação a que é submetido. Winston sabe que a última fase da sua recuperação é a morte. A morte torna-se a derradeira punição para quem peca contra o Partido.

Em *Brave New World*, Henry Foster é vexado pelos órgãos de comunicação social ao descobrir-se que ele é pai de John. Num canal de televisão, surge Henry Foster a ser levado pelas autoridades. O título a acompanhar as imagens sugere o assombro da notícia e a chacota de que Henry é vítima: “D.H.C. a F*TH*R!” Ser pai numa sociedade onde a família é uma blasfémia, é um crime grave. O caso do ex D.H.C. representa uma anomalia no seio do sistema, que interfere com a estabilidade emocional de toda a comunidade, daí ter que ser aniquilado, não fisicamente, mas socialmente, ao perder o seu estatuto no seio da comunidade. A denúncia é um instrumento promovido pelos governos autocráticos da Oceânia e do regime de *Fahrenheit 451* de modo a criar uma teia de suspeição, medo e instabilidade no seio de toda a comunidade. Constatamos como a filha de Parsons o denuncia, para regozijo deste ou, como Linda não tem vergonha em denunciar o marido por possuir livros indevidamente, ou ainda, como os alunos de Lenina denunciam o seu comportamento suspeito.

No caso de Lenina e Bernard ao descobrirem que vão ser pais, para não passarem pelo mesmo trauma de Henry Foster, decidem fugir. Como Bernard explica a Lenina ela tem que sair do “World State” e não esperar regressar jamais, pois não

haverá perdão para ela. Bernard prevê que ele seja preso como Henry ou, algo pior lhe possa estar reservado: “Perhaps they will find something suitable for me.” O caso de Linda, mãe de John e Henry Foster repete-se novamente, mas desta feita Lenina e Bernard estão preparados para abandonar o conforto das suas vidas. A estes só lhes resta fugir se quiserem ter o seu filho.

No caso de *Fahrenheit 451*, Montag depois de ser obrigado a destruir a sua casa, irado mata Beatty e põe-se imediatamente em fuga. Enquadrado num plano longo observamos como Montag passa debaixo do ferrocarril e tira o capacete, marca da sua filiação aos bombeiros que ele quer deixar para trás. No seguinte plano, uma câmara fixa mostra-nos como um carro vermelho com um altifalante circula devagar numa urbanização. A voz de uma mulher faz-se ouvir chamando a atenção de todos os moradores. “Watch for a man running through the streets. Repeating. Calling all citizens. Wanted for murder: Montag. Occupation: Fireman. The criminal is alone and on foot. Let each one stand at his front door. Look and listen.” O apelo é imediatamente atendido. As portas das casas abrem-se e os seus moradores instintivamente saem como cães de caça das suas gaiolas, para auxiliar nas buscas. A imagem dos cidadãos como cães de caça ao serviço do regime que controla as suas vontades e os seus instintos para seu próprio benefício, para a manutenção da sua imagem forte é reforçada pelo grande plano de Montag que no topo de um edifício desce por uma escada, como um coelho receoso escapando para a sua toca. Porém, a sua toca é sinónimo de fuga longe dos limites da metrópole. Notemos que a perseguição de Montag documentada na obra literária tem como personagem de caçador justamente o cão mecânico. A ausência de tal figura é substituída pelos moradores e pelos polícias que o perseguem pelo ar. O alerta de perigo do estado-mor faz-se ouvir, através da mensagem áudio e das informações que circulam na televisão, nomeadamente com as fotografias do fugitivo, que notamos que são as mesmas que se encontram no seu registo de bombeiro. Os cidadãos funcionam como personagens autómatas que devem manter-se vigilantes e operacionais. Devem obedecer incondicionalmente a tudo que lhes seja pedido.

Já a salvo, junto dos marginalizados homens-livros, Montag observa atónito pela televisão a sua suposta captura. Tal como os julgamentos na Oceânia, aquela perseguição é encenada. Os homens-livros explicam-lhe que é necessário que o regime encontre um bode expiatório que sirva de Montag para acabar com o espectáculo que já dura há demasiado tempo. A famosa locutora *Cousin Claudette* vai narrando os

acontecimentos da perseguição aos espectadores como se estivesse a dirigir a crianças. O espectáculo que se criou em volta do evento vai ao encontro dos objectivos do sistema em entreter as massas. “There is Montag, running headlong into the trap... scurrying about like a frightened rat.” Novamente, notamos como a caçada movida a Montag se afigura como um jogo e Montag como um animal, neste caso um coelho ou um rato. Toda a exposição do acontecimento, que gera tanta expectativa se torna um espectáculo violento, demonstrando bem a animalidade e a desumanidade do regime. A locutora desperta a atenção dos espectadores para o que virá a seguir, um homem inocente que sabemos que não é Montag, que tenta fugir como pode dos disparos oriundos de um helicóptero e que lhe causam a morte. A prima Claudette narra num tom de voz calmo, alegre e descontraído as peripécias do homem que enfrenta a armadilha mortal do regime: “Just look at him, cousins (...).” A “prima” Claudette rejubila de alegria quando o homem é morto a sangue frio, junto ao portão da estação dos bombeiros. “It’s all over, cousins. Montag is dead. A crime against society has been avenged.” Enquanto isto a televisão de forma humilhante continua a mostrar as fotografias do criminoso Montag, de modo a dissuadir qualquer ofensa futura contra a sociedade. O crime foi pago com a morte e, desta forma a sociedade fica novamente em segurança.

O medo que o regime incute nos cidadãos torna-se um apelo para estes se unirem contra os infractores. Tudo é visualizado como um jogo. Após John ter visto a sua mãe morrer moribunda no hospital e ter-se irado contra o *status quo* e sistema inumano do “World State” originando o tumulto entre as castas inferiores, imediatamente, reforça a sua posição como o centro convergente de todos os olhares. Mas desta feita, John não é a novidade efémera vaticinada por Mond, antes, um elemento despoletador de desequilíbrios e de desordem pública. John passa a ser vítima da pressão dos órgãos de comunicação social, que espalham a curiosidade de toda a população do “World State” sobre os estranhos modos de vida do selvagem, muitas vezes sendo retratado como um bicho raro. A nação deseja saber o que é que leva aquele homem que tinha causado tanta admiração por ser diferente, ter um comportamento disruptivo. Os meios de comunicação perseguem John para onde quer que ele se dirija. A obsessão da audiência pela sua vida privada leva John a procurar abrigo longe dos olhares curiosos, na floresta. O selvagem procura sacear as suas necessidades humanas, entre elas o direito ao isolamento, à contemplação e à liberdade,

tudo aquilo que é sintetizado numa palavra pela Novilíngua, “*ownlife*” em *Nineteen Eighty-Four*. Notemos como John é sufocado pelos olhares da sociedade que causam a sua morte. Quando morre, os jornalistas fazem alarido e riem-se desumanamente perante o horror de Lenina e de Bernard.

As três comunidades estruturam-se como um corpo uno impelido a combater de forma implacável os vírus que ameaçam o seu estado de saúde. Os vírus, como todos os agentes patogénicos que impedem o normal funcionamento de um organismo, são extirpados. No final de contas o resultado do crime cometido contra a comunidade é sempre o mesmo: a eliminação psicológica e física do indivíduo, a subjugação total do indivíduo à lei do mais forte.

A captura e conversão de Winston, a pressão, o acosso e a perseguição que Clarisse, Montag e John são vítimas apenas vem sublinhar o estado de aprisionamento e escravatura perpétua dos indivíduos às mãos dos regimes tirânicos, que somente pretendem instaurar a sua lei eternamente para seu próprio benefício. A prová-lo, recorremos uma vez mais as palavras de O’Brien sobre o futuro da humanidade da Oceânia: “If you want a vision of the future, Winston, imagine a boot stamping on a human face.”

Os indivíduos não podem esquecer-se que não passam de títeres nas mãos dos regimes. Devem autosacrificar-se em nome do regime, como Mond o fez. Todos os cidadãos são como animais enjaulados e explorados que apenas sobrevivem porque aqueles lhes deixam e somente vivem para servir os líderes, pois o poder não é um meio, mas sim um fim em si mesmo: “Power is not a means. It is an end.”

3. A felicidade tirânica: a felicidade aparente e a infantilização do novo mundo

Whoever controls the media - the images - controls the culture.

Allen Ginsberg

Um ponto em comum em relação aos documentos fílmicos e literários, é o corte radical do passado promovido pelos regimes no poder. O passado é sempre retratado como um período negativo e primitivo da humanidade, marcado por constantes guerras,

por indefinições territoriais, pela miséria e pela ausência de justiça. Em contraponto, o novo mundo é exposto como um aperfeiçoamento do mundo antigo, sobretudo pelo progresso científico e tecnológico.

Lenina explica aos seus alunos que “now we live in luxury, harmony, and safety”, complementada seguidamente pela intervenção da voz off: “could there it be a better time to live?” O “World State” parece reunir todos os requisitos de modelo de perfeição, como anteriormente vimos, não há guerra, não há crime, nem doença, o avanço da velhice contrariado, nem muito menos dor, graças ao uso e abuso da miraculosa soma. Daí não haver impedimentos para todos serem felizes, como Jonh, o bom selvagem, ao habitar no mundo do “World State” se depara com uma sociedade que clama bem alto “everyone is happy!” Todavia, esta felicidade plena torna-se desconcertante quando se apercebe a que custo ela é alcançada.

Uma característica significativa do aperfeiçoamento, segundo os três regimes, teria sido a estabilidade conseguida no seio da sociedade, o que tinha contribuído decisivamente para um clima de confiança e de felicidade dos cidadãos. Apreciemos as máximas dos três regimes “Community, Identity, Stability”, repetidamente presente no documento literário de *Brave New World* ou, no documento filmico “Everyone belongs to everyone”; “War is Peace; Freedom is Slavery; Ignorance is Strength”, em *Nineteen Eighty-Four* e o lema do representante máximo dos guardiães do estado, Capitão Beatty, “Just keep them busy, and you keep them happy. That’s what matters”, em *Fahrenheit 451*. Em cada um dos ditos é privilegiado o carácter da uniformização e felicidade da sociedade. Todos os indivíduos privados da sua liberdade e da sua consciência criadora tornam-se marionetas da máquina opressiva do Estado.

No “World State”, a estrutura da sociedade composta por castas é inflexível, sem possibilidade de ascensão social. Isto poderia indicar uma desmotivação e um desagrado por parte dos membros das castas inferiores, o que não ocorre pelo determinismo científico que regula o potencial de cada futuro ser e o subsequente papel a desempenhar na hierarquia social, desta forma cada indivíduo está cativo ao que o material genético dita para si. Posteriormente, durante a infância e a adolescência, para reforçar a posição de cada casta, o regime adoptou o processo da hipnopédia que fornece modos de comportamento distintos para cada casta consiste e condiciona o modo de interacção de todos os indivíduos na comunidade. A sua eficácia é comprovada

pelos Alfas que trabalham no “Conditioning Centre” que garantem que “62400 repetitions make one truth.”

Através dos diferentes instrumentos de condicionamento, como a manipulação genética, o método de condicionamento neo-pavloviano ou ainda pelo consumo de soma, é possível antecipar as respostas de cada indivíduo e inscrevê-lo numa atmosfera de felicidade, garantindo deste modo a uniformização e a satisfação de todos. As castas mais elevadas usufruem de muito tempo livre, quase sempre passado a praticar desporto ou em festas. O lazer torna-se uma ótima forma de distrair a população e mantê-los contentes. É esse o pensamento que também norteia o Capitão Beatty, figura maior e guardião dos interesses do regime. O capitão Beatty explica a Montag que é necessário distrair o corpo e a mente dos jovens aprendizes de bombeiros. Não tendo tempo para pensar na sua verdadeira condição de escravos, os cidadãos achar-se-ão felizes. Notamos como o desporto constitui, inequivocamente, uma forma privilegiada para manter os cidadãos num estado de felicidade. Beatty elucida Montag como educar os jovens e torná-los indivíduos mais activos e mais eficientes no seu trabalho, após ter reprimido dois aprendizes de bombeiro por não se empenharem nas suas tarefas. A fórmula passa pelo aumento da prática de desporto, de modo a fortalecer “the group spirit. Organize the fun” e conclui com um dito: “Just keep them busy, and you keep them happy. That’s what matters.” A solução do problema de indisciplina passa pelo culto da forma física, porque terá como resultados mais visíveis uma maior disciplina, mais rigor, uma maior união inter-grupal, mais divertimento e felicidade e, sobretudo, estarão sempre ocupados, alheados dos problemas.

Esta noção de disciplinização através do desporto não é invulgar nos países totalitários. Se atentarmos em alguns dos regimes totalitários que prevaleceram no século anterior, nomeadamente o Nazismo, na Alemanha, o Fascismo, na Itália, ou o Comunismo, na União Soviética e na China, observarmos como pugnam por incentivar as massas a submeter-se a um endoutrinamento estratégico da disciplina e do desporto. Os nazis cedo perceberam que o desporto era um meio essencial para divulgar a sua ideologia da raça ariana. Assim, à semelhança de outros regimes despóticos, instituiu a prática desportiva como obrigatória. Rapidamente, o exército passou a ser associado à formação íntegra de indivíduos com invejáveis aptidões físicas que simbolizavam na perfeição o ideal do homem ariano, forte física e psicologicamente. Nos estados tirânicos, os homens que integram o exército têm um estatuto especial, sobretudo para

Hitler e para Estaline. Para os dois estadistas o soldado congrega em si todas as qualidades: a sabedoria, a inteligência, a submissão, mas também a robustez física necessária para cumprir com o seu dever de amor e lealdade para com a pátria. Os soldados são os mais obstinados discípulos do ideário nacionalista que inundam a Alemanha e a União Soviética. O espírito de disciplina militar é traduzido em automatismos de obediência assinalável para com o líder e para com as suas ordens. A sua vida gira exclusivamente em servir o Reich, no caso da Alemanha, e servir a “Mãe Rússia”, no caso da União Soviética. Não é de estranhar que as paradas militares ocupem um lugar especial nas celebrações do orgulho nacionalista e da superioridade bélica daqueles dois estados. Em *O Triunfo da Vontade* (1935) a talentosa e multifacetada cineasta alemã Leni Riefenstahl (1902-2003) testemunha a verdadeira apoteose do público de Nuremberga quando assiste ao desfile da Wehrmacht e das S.A. Os militares marcham ritmada e ferozmente ao som do clamor dos gritos e das palmas da audiência. Os militares juram fidelidade ao povo e ao Führer. Esta gigantesca encenação demonstra bem a grandiosidade do momento, a cavalgada triunfal do próprio movimento nazi. Hitler faz a revista às tropas e pede-lhes sacrifício e disciplina em nome do orgulho da grande Alemanha.

Se os melhores militares ascendem a um patamar de heróis, os desportistas mais bem dotados também. Paralelamente às paradas militares, os grandes eventos desportivos são momentos fulcrais para reforçar a imagem do Estado. Os grandes atletas granjeiam um grande prestígio na Alemanha nazi e na União Soviética, assim como na China, nos nossos dias. Os regimes vêm nas “arenas” dos estádios e complexos desportivos um campo de batalha da sua ideologia de supremacia histórica e étnica. Cada medalha ganha, cada vitória conquistada é motivo de celebração, sobretudo quando diante dos grandes inimigos políticos. Durante várias décadas no período de Guerra Fria os Estados Unidos e a União Soviética digladiavam-se por alcançar o maior número de medalhas nos Jogos Olímpicos. Os atletas destas duas nações tornaram-se os porta-estandartes da ideologia promovida por cada uma delas.

Sem dúvida alguma, os Jogos Olímpicos são uma oportunidade excepcional para demonstrar a supremacia da raça, assim o pensava Hitler. Recorrendo a outro documento cinematográfico outro filme de Riefenstahl – *Olympia* (1938) – facilmente percebemos a importância que o regime nazi legava ao desporto. O filme tem como cenário a comemoração dos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936. Riefenstahl põe em

prática técnicas de filmagem incomuns e heterodoxas para época, como por exemplo, travellings laterais dos participantes nas diversas modalidades, assim como do público, close-ups dos atletas e imagens belíssimas em câmara lenta. Riefenstahl como um mestre renascentista capta a beleza do corpo atlético dos homens e mulheres audazes que se entregam de corpo e alma num esforço quase sobre-humano por alcançarem o Olimpo da glória, convertendo-os em autênticas divindades.

A disciplinização por intermédio do desporto e da disciplina militar demonstram a vontade dos regimes totalitários em criar indivíduos submissos que sintam reconforto em seguir as normas estabelecidas. É determinante, que para os soldados nazis ou comunistas, os atletas de alta competição, ou os bombeiros em *Fahrenheit 451* poderem receber os louvores da sociedade têm de se esforçar muito, revelar coragem, disciplina e uma lealdade incondicional perante o líder e a pátria. Assim sendo, Beatty advoga a tese da necessidade da prática desportiva para manter entretidos os recrutas e a disciplina militar como fórmula de prepará-los adequadamente para as suas novas funções.

O seu ponto de vista parece ser também abarcado pelo Ingsoc sobre as vantagens do desporto como disciplina militar. Todos os dias, ao se levantarem-se, os membros do Partido Externo são obrigados a fazer exercícios físicos, impelidos por uma mulher austera, a instrutora, que através da televisão ensina e monitoriza todos os seus “irmãos”. Winston não consegue dobrar-se, impedido pela úlcera que tem numa das pernas. Imediatamente é repreendido severamente pela outra, mostrando-lhe como deve fazer para se dobrar, exibindo-lhe toda a sua agilidade, apesar de como ela diz, ter já dado ao regime vários filhos. Seguidamente, menciona a guerra como elo à doutrina do físico e o elogio daquela: “We don’t all have the privilege of fighting.” A cena assemelha-se a um treino do exército e Winston a um soldado raso, que é diminuído pelo seu comandante, por não demonstrar aptidão para a carreira militar. A instituição deste programa de manutenção física serve, acima de tudo para disciplinar os indivíduos e quebrar-lhes o seu orgulho, para estabelecer uma selecção do vigor físico e não para mantê-los ocupados e distraí-los da realidade opressora em que vivem como sucede em *Fahrenheit 451* ou em *Brave New World*.

O vigor e a destreza física é apanágio dos líderes ou controladores dos regimes autoritários segundo Huici:

la fuerza física, al vigor, a la destreza, en desmedro de las actividades de tipo intelectual o creativas, que pasaban por ser propias de

hombres débiles o afeminados. Al respecto, solo hay que recordar aquellas “Juventudes Hitlerinas” haciendo alarde de recias musculaturas, resistencia y vigor, en consonancia con el nietzscheano “Bendito sea todo lo que nos endurece (Huici 1999: 74).

Em *Brave New World* há uma obsessão com o desporto, pois é uma forma de canalizar a energia dos indivíduos e de distraí-los das coisas sérias da vida. Vemos como Lenina anda numa bicicleta de manutenção, acompanhada de uma amiga, Fanny, no ginásio, com o cenário em frente de uma floresta virtual. A sua conversa resulta ser banal. Fanny não compreende por que Lenina não pretende conhecer outros homens e se “agarra” somente a Bernard Marx, contrariando uma das mais importantes teses-slogans do estado: “everyone belongs to everyone else”, pressupondo que ninguém pode ligar-se a uma só pessoa, porque nenhum cidadão pode possuir ninguém. Bernard e Lenina relacionam-se como se fossem marido e mulher o que faz deles alvo das atenções de todos.

Quando John ou o trabalhador Delta James estão na sala de condicionamento passam no ecrã várias cenas relativas a práticas desportivas, acompanhadas de mensagens apelando e enaltecendo o desporto. O desporto é veiculado como algo divertido e facilmente ao alcance deles. Se quiserem praticar desporto não lhes será difícil consegui-lo.

No regime de *Fahrenheit 451* a função de desporto é disciplinar e não tanto de divertir, apesar de também o ser. Há apenas um momento no qual vislumbramos o desporto como uma actividade de divertimento, quando Clarisse e Montag caminham lado a lado de volta a casa e por eles passam duas pessoas numa bicicleta de dois lugares. No entanto, como já destacámos, o Capitão Beatty esclarece que o desporto é um meio de entretenimento deverás eficaz.

Na Oceânia, os proletários tornam-se ingénuos, aos quais são dirigidos músicas, livros pornográficos, simples objectos de lazer que são feitos por máquinas e não por humanos. Contudo, raros são aqueles proletários que sabem ler ou escrever, apesar do regime anunciar que o número de alfabetizados é bastante grande. Entregues à sua sorte e às bombas que constantemente lhes caem em cima, parecem ser felizes, porque tal como os Alfas, os Betas ou os consumidores mais abastados de *Fahrenheit 451* são-lhes dados bens para distraí-los do seu estado existencial.

Em *Brave New World*, nas castas mais baixas a ênfase é dada não à distração, ao lazer, mas ao trabalho e ao conseqüente aumento da produção. A felicidade do “World State” e do governo de *Fahrenheit 451* é alcançada de uma forma muito semelhante, pela instituição de uma sociedade cômoda, segura e fácil para os cidadãos, sobretudo para os Alfas e os Betas, e os membros das classes mais abastadas, respectivamente.

Como vimos a vida no “World State” é uma autêntica festa ininterrupta, uma *non-stop party*, sendo muito fácil conseguir aquilo que se deseja. Podemos apresentar dois exemplos. No documento literário “*The Feelies*” é uma festa importante de sociabilização e afiliação aos ideais do estado, que desempenha o mesmo papel que a festa “orgy-porgy”, também apenas presente no documento literário, que se desenrola numa discoteca apenas limitada para Alfas e Betas. No documento fílmico, há festas que ocorrem igualmente em salas de espectáculos ou discotecas destinadas especificamente para os Alfas. Mustapha Mond é um dos controladores do Estado, uma espécie de ministro, que surge sorridente nos ecrãs da discoteca apelando à alegria de todos, “have fun”, lembrando-lhes que “everybody belongs to everyone else”. Os slogans nos ecrãs vêm ao encontro do que Mond pede: “Be happy”.

Assim como o desporto como forma de manter a boa forma física, e principalmente fazer as pessoas distanciarem-se da realidade em que habitam, a apologia da felicidade ininterrupta é novamente demonstrada noutra discoteca, destinada exclusivamente a Alfas, a “Alpha 60 Soma Bar”. Uma vez mais somos confrontados com slogans a apelarem ao prazer e ao sexo. A promiscuidade é promovida formal e informalmente pelo regime. As mensagens subliminares que ressoam nas suas mentes durante toda a vida atraíndo-as para uma vida de sonho, de luxos e sem sacrifícios. Têm tudo quanto querem e nada lhes é negado, como se fossem eternamente crianças, que os pais, neste caso o regime do “World State”, querem ver sempre felizes, mimadas até a exaustão.

O mesmo se passa em *Fahrenheit 451* com Linda, a mulher de Montag e com as suas amigas, e com quase todas as personagens que conhecemos. A existência de Linda gira, invariavelmente, em volta do ecrã que ocupa uma parede da sala. Verificamos como todas as salas de estar são convertidas para se transformarem em salas de entretenimento total. Linda mantém uma relação distante com o marido, a maioria dos seus amigos vive do outro lado da televisão, como a “*cousin Claudette*”, uma famosa

apresentadora, que convida todos os telespectadores a fazerem parte da grande família da televisão, o mesmo é dizer da comunidade que está sempre conectada em rede.

A internet conseguiu conectar toda a humanidade em rede. O mundo tornou-se mais e mais pequeno e formou-se uma aldeia global, a qual todos nós conhecemos e da qual fazemos parte. Sítios e salas de conversação *online*, como o Windows Messenger ou o Face Book permitiram o acesso directo em tempo real de milhões de pessoas em todo o mundo. A socialização *online* é uma realidade. Há quem pense que estaremos rumo a um processo de completa alienação dos meios de comunicação, como a televisão, o telemóvel, ou a internet e as relações humanas presenciais tenderem a desaparecer, uma realidade parece ter sido profetizada nos anos 50 por Bradbury.

Linda sonha com ter uma “second wall tv” e poder estar ainda mais a ligada à sua verdadeira família. Curiosamente, no documento literário a sala dos Montag possui não um, mas três televisores. Linda vive obcecada com um quarto televisor na sala e suplica ao seu marido para comprá-lo. A tv é um símbolo de status. Quantas mais televisões tiverem implantadas nas paredes, maior é o seu estatuto.

A sala torna-se uma divisão à parte de todas as demais. A sala é capaz de integrar todas as comodidades que Linda tanto aprecia. É nesta divisão que Linda recebe as suas visitas e em volta do televisor que a sua vida é organizada. A televisão é fonte de partilha de experiências entre toda a comunidade de “primos” telespectadores, funcionando como um instrumento de sociabilização. Esperar-se-ia que a sala fosse o local privilegiado para conversar, tomar chá e relaxar. Todavia, a conversa é monopolizada pelos concursos, jogos e informações transmitidas.

Linda tem oportunidade de entrar e ser a protagonista de um jogo ao vivo semelhante a uma pequena peça de teatro, que se chama “Come play with us”. Ela pressente que será reconhecida pela comunidade, especialmente pelas amigas e está toda vaidosa. Não obstante ser um jogo fácil e completamente banal, sem que envolva um grande esforço intelectual da sua parte, pois tem somente de responder a duas ou três solicitações que lhe são feitas pelos colegas de elenco, a sua participação é desastrosa. Linda foi incapaz de interagir satisfatoriamente. Porém, as outras personagens olham-nos olhos e em coro dizem-lhe: “Linda you’re absolutely fantastic.” Não disseram que ela esteve mal para a não entristecer. Linda comporta-se, tal como os demais espectadores como uma criança que vive num paraíso cor-de-rosa de felicidade

perpétua, tal como a sociedade de *Brave New World*, tudo lhe é oferecido fácil e comodamente.

A televisão é um mundo onírico de fantasia, na qual todos os sonhos podem ser realizados e, recuperando a analogia de Andy Warhol, todos têm direito aos seus quinze minutos de fama. Se atentarmos ao universo que rodeia a televisão, facilmente observamos como o indivíduo entra numa espiral de felicidade, sendo impelido a fazer parte de uma comunidade global, de música, de alegria, de divertimento simples. O indivíduo é convidado a entrar num jogo mágico que nos revela sensações de conforto e de felicidade, onde conhecemos novas pessoas e somos protagonistas de histórias fantásticas. Tudo pode acontecer, tudo é simples e banal, não nos obriga a pensar ou reflectir, apenas actuamos tal e qual nós somos. O que importa é estarmos interessados e receptivos a sonhar com a ajuda da televisão. Tudo concorre para a elevação do espectáculo a sonho: as luzes, a música, a alegria, a interacção total com as outras pessoas, a hipnose da experiência televisiva.

Esta ausência de reflexão aumenta o grau de fantasia, mas igualmente a infantilização da comunidade televisiva. Aos telespectadores tudo é oferecido graciosamente, moldando o seu carácter. Criam-se pessoas mimadas e consumistas, que têm uma panóplia de pequenos prazeres à sua disposição, que facilmente podem almejar sem grande esforço. O sistema alimenta-se do próprio alimento que dá a comer aos cidadãos.

Ambos os regimes aludem constantemente às necessidades e aos desejos dos cidadãos. Facilmente observamos como o indivíduo do “World State” se vê envolvido num manancial de ofertas, ao qual é impossível ficar indiferente. As ofertas vão desde o uso de contraceptivos “hot contraceptives”, um claro incitamento à promiscuidade, ao sexo, que se traduz numa maior união inter-grupal; ao desporto, como já fizemos menção, mas igualmente à auto-estima e ao trabalho, no caso das castas inferiores, com o intuito de aumentar a produção.

O contentamento de cada indivíduo deve ser total e contínuo, daí ser crucial fazê-lo pensar que é especial: “It doesn’t matter how you look like. You are special, you are unique.” Com o rótulo de especial e único o indivíduo torna-se mais confiante nas suas capacidades e conseqüentemente mais produtivo. Contudo, prestemos atenção à primeira frase do slogan: “It doesn’t matter how you look like”. Será que não é assim tão importante quanto isso o aspecto físico? No documento literário homónimo, Huxley

mostra-nos que os membros das classes inferiores são mais baixos, do que os Alfas e os Betas, inclusivamente os Épsilons são descritos como “semi-morons”, que tal como os proletários da Oceânia não gozam de estatuto humano. De ressaltar que no documento fílmico essas características físicas estão ausentes. A animalidade ou brutalidade concedida, tanto as castas inferiores do “World State” como os proletários da Oceânia, transforma-os em indivíduos facilmente negligenciados e explorados pelos membros superiores da hierarquia, estabelecendo o seu domínio sobre aqueles.

Mas centremo-nos como o indivíduo é levado a crer que é especial. A partir de um outro slogan “It’s what is inside that counts. But looking good is important. The better you look, the better you feel. It’s important to feel good. If you look good, we are good. If you want it you can have it. You deserve it. Celebrate yourself.” Recordemos como os actores que interagem com Linda Montag no programa “Come play with us” elogiam a sua participação, como se o seu desempenho estivesse no mesmo patamar de uma super-estrela. Linda, pelo seu lado fica radiante e vaidosa. Pensa somente na fama que o programa lhe poderá trazer e finalmente poderá ser reconhecida pela comunidade, à qual ela sente necessidade de se revelar, de se dar a conhecer. E certamente as suas amigas ficarão com inveja de si. O sistema como que também incita Linda a regozijar-se de si mesma. A sua auto-estima aumenta exponencialmente. É fundamental que auto-estima esteja em alta, pois o sistema também ganha quando isso acontece, pois faz parte do seu equilíbrio. Nada pode ser negado ao cidadão com vista à sua alegria. Quanta maior for a sua alegria, mais poderão usufruir de vantagens e das ofertas que os regimes colocam à sua disposição. O sistema assemelha-se a uma fábrica de produção de carnes. Primeiro o animal é bem nutrido até engordar, saboreando uma prazenteira existência até que um dia é levado para a sua sentença, tal sucede igualmente no “World State” como é verificável no episódio da morte de Linda, mãe de John e de todos os outros indivíduos que passam a barreira dos sessenta anos.

O sistema deixa as pessoas saborearem sua existência pacífica de uma forma lasciva e quase irracional, de modo a absorverem a sua dignidade e a comprarem a sua humanidade⁸.

⁸ No filme *The Island* (2005) de Michael Bay, os habitantes de uma comunidade isolada vivem uma existência utópica, acreditando que são os únicos seres humanos sobreviventes de um vírus altamente mortal. No entanto, não há nenhum vírus mortal e a única razão da sua vida feliz e ingénua deve-se ao facto de todos eles serem clones de pessoas, servindo de “corpos sobressalentes” saudáveis para aqueles.

Torna-se essencial aumentar a auto-estima dos cidadãos e mostrar-lhes que são únicos e importantes para a sociedade. Da sua alegria e bem estar todos lucrarão. A felicidade passa também por adquirir o maior número de bens possível. O indivíduo não pode negar o direito de ser feliz, e deste modo, não deverá negar-se qualquer luxo para consegui-lo. “If you like it, why don’t you own it?” Não parece haver qualquer tipo de impedimento que impeça os Alfas e os Betas, no “World State”, e as classes mais abastadas em *Fahrenheit 451* como é o caso de Linda Montag de serem felizes através da posse de bens que os tornem felizes. O objectivo de Linda é converter uma segunda parede da sala com a finalidade de colocar um segundo televisor. A experiência de assistir aos programas de televisão seria ainda mais rica, muito mais interactiva e dinâmica, dar-lhe-ia com certeza mais gozo a Linda. Quantos mais televisores convertidos, maior é o estatuto do casal Linda/Montag. Estatuto este que é promovido pelo próprio sistema. Tudo depende da promoção de Montag. Ao Capitão Beatty, enquanto seu superior cabe-lhe decidir se ele tem ou não o perfil para ascender na hierarquia e tudo indica que sim. O casal Montag não tem filhos, o que simplifica a situação, pois poderia trazer distrações desnecessárias e interferências na manipulação operada pelo regime. Além disto, Guy Montag é um homem discreto de poucas falas, o que parece ir ao encontro do perfil que Beatty procura, uma pessoa extremamente manipulável. Beatty pergunta-lhe o que pensa Linda sobre a sua possível promoção. Montag explica-lhe que a sua mulher deseja ter um segundo ecrã na sala. O desejo de Linda não passa de um capricho de uma menina mimada, que não está habituada a ser contrariada. No seu caso particular, a televisão é a sua grande dependência, os seus primos são a sua família, a grande comunidade ligada em rede. Com a promoção do marido, ela perspectiva o aumento da sua família: “They say when you have your second wall screen, it’s like having your family grow around you.”

Notamos como Beatty fica surpreendido ao saber que o casal Montag possui somente uma parede convertida: “Oh, you only have the one wall converted. I see.” Beatty parece pensar para si que o caso tem que ser tratado com urgência de modo a satisfazer as exigências de Linda, que são as exigências do próprio sistema. O sistema controlador e central que difunde apenas o que lhe convém e do modo que lhe convém.

No “World State”, o sistema sugere um rol de actividades às castas superiores para serem felizes. A incitação ao sexo promíscuo, a actividades de desporto, lazer e

turismo, como é o caso das viagens que aqueles cidadãos realizam, demonstra bem a importância do consumismo, como uma das armas para garantir a felicidade plena.

Numa sequência constatamos que Mond se encontra com Bernard e incita-o num tom cordial e alegre “Take fun. Be happy. Don’t deny yourself anything.” A felicidade passa necessariamente pela fruição de todas as bênçãos, de todas as dádivas que lhes são oferecidas pelo regime. Péssimo seria se os cidadãos não aproveitassem o manancial de oportunidades e de bens que têm ao seu dispor, pois assim estariam a negar a sua própria felicidade, o manã dos deuses. Daí não haver direito à escolha entre a felicidade e a infelicidade. A felicidade é a única opção que os indivíduos têm no seio da sociedade.

Outro ponto importante prende-se como os regimes conseguem retratar o trabalho como uma distração ou o prolongamento do estado de diversão contínua, nomeadamente em *Brave New World*. Observemos uma das linhas de produção a cargo dos trabalhadores Delta, nomeadamente a “Factory Delta 17”. Num travelling lateral é-nos dado a compreender a magnitude populacional que trabalha neste tipo de fábricas. Os trabalhadores vestem-se todos com um fato-macaco de cor caqui. Num dos muitos ecrãs da fábrica surge um slogan: “Work is fun”, ao mesmo tempo em que ininterruptamente ouvem-se vozes através do sistema sonoro a debitem palavras de incentivo para os operários trabalharem ordeiramente, mantendo o ritmo certo, e assim cumprirem as ordens dos controladores Alfas que monitorizam o seu labor. A concepção mecanizada e rotineira do trabalho de Ford e Taylor é exemplificada nesta fábrica.

Este apelo incessante ao trabalho, figurado como uma actividade de lazer “work is fun” lembra-nos a epígrafe que se encontrava à entrada do campo de concentração nazi em Auschwitz “o trabalho liberta!” Não deixa de ser irónico tal facto. Recordemos que os judeus em Auschwitz e em outros campos de concentração eram forçados a trabalhar sem as mínimas condições de vida ou esperança de liberdade. Explorados pelos senhores da guerra, muitos não sabiam que a sua sentença não era somente a prisão dolorosa, mas a pior das sentenças, a morte. O eufemismo do lema nazi traduz na perfeição a mentira em que o povo germânico tinha votado os judeus e que assenta na perfeição ao estado degradante em que os Gamas, assim como as demais castas inferiores são tendencialmente colocados. O regime do “World State” ludibria os membros das classes proletárias, levando-os a crer, em todo o momento, a sua

importância para o seu bem estar, sinédoque do bem estar geral da sociedade “I’m glad I’m a Delta.” Pela propagação deste lema durante toda a vida, acaba por tornar-se uma verdade inquestionável. A vida negligenciada dos proletários na Oceânia também se pode enquadrar neste ambiente de desprezo pela vida humana, dado que eles não são considerados humanos.

Quando a publicidade subliminar não é suficiente as drogas tornam-se o reforço necessário para preservar o estado de felicidade dos cidadãos. Em *Brave New World*, quando Linda regressa à metrópole pede imediatamente a Lenina uma dose de soma. Linda explicara-lhe que o que sentira mais falta durante todos os anos que estivera longe, na reserva selvagem, tinha sido o conforto da soma.

O medo de não ter a droga à mão parece ser um receio inconsequente, pois ela encontra-se à disposição de todos, inclusive das castas inferiores, em qualquer ocasião. No escritório, no ginásio, no metro, nas discotecas ou bares constatamos como as elites são impelidas a tomá-la pela influência obsessiva e aniquiladora das mensagens publicitárias insidiosas e subliminares, de modo a se descontraírem, esquecerem os problemas e as mágoas. A fabulosa droga não pode faltar porque é o principal impulso para alcançar um estado de exultação e assim, afastar a dor e a tristeza: “Sadness is an illusion, only happiness is real.” A soma é uma droga poderosíssima que torna a felicidade possível e transporta o indivíduo para um estado de alucinação e alienação: “Soma, just one gramme and you won’t give a damn!” Indiferença perante o mundo e os problemas.

Linda não suporta o excesso de felicidade, a que já não estava habituada, e refugia-se de tudo que a rodeia, inclusive de John, por intermédio da soma. Habita num limbo de felicidade contínua, conhecida por “soma holiday”, no entanto induzida. O mesmo sucede com Linda, a mulher de Montag, incapaz de lidar com os problemas, demonstra ser inadaptaada à realidade. De tempos a tempos refugia-se nos tranquilizantes, não tão excepcionais quanto a soma, no entanto os seus resultados não podem ser subestimados. A sobreingestão de tranquilizantes levam-na a entrar em estado de coma. Montag telefona pedindo ajuda para os serviços de desintoxicação e é surpreendido quando entram em sua casa dois homens vestidos de branco, que resultam ser para-médicos. Tratam o caso não com dignidade, mas com manifesta desumanidade, como se mais um caso entre muitos se tratasse. “Don’t you worry, sir. We’ll give her a pump out and fill her up with new blood”, um deles diz a Montag. O rosto em grande

plano de Montag sugere a preocupação e as dúvidas que o assolam. Linda é ressuscitada ao darem-lhe sangue novo. Porém, Montag impotente lamenta-se por não saber de quem é o sangue, como se aqueles homens estranhos, que jamais vira na vida, roubassem a alma à sua mulher.

Num outro episódio, Montag e Clarisse vêm a partir do bar da central de bombeiros como um homem toma um estimulante para acalmar os nervos e dissipar as dúvidas em relação se há-de ou não colocar uma denúncia na caixa de denúncias, apelidado de “information box”. Entre denunciar e o não fazer, sem dúvida é preferível fazê-lo.

Linda, a mãe de John, no hospital debate-se entre a vida e a morte, após ter consumido demasiada soma. A milagrosa substância devora-a duplamente, psíquica e fisicamente. Linda deixa de reconhecer a fronteira entre a realidade e a fantasia, despertando moribunda no hospital. Todavia, como já apontamos, ela não é tratada convenientemente da sua maleita, da sua dependência, bem pelo contrário. Enquanto, se encontra hospitalizada é-lhe subministrado doses de soma, actuando como soro. O ambiente de paz sugere que não é a morte que a espera. Porém, o objectivo não é curá-la, mas sim atenuar a dor da morte.

A morte confirma a desumanidade do regime. A vida humana é reciclada. Ninguém é insubstituível, quando alguém falece é imediatamente substituída por outra pessoa da mesma casta, com as mesmas capacidades. O sistema orgânico reajusta-se quando há uma alteração, como se uma célula fosse injectada quando outra se deteriora. Noutra episódio posterior, quando Lenina se transforma numa professora proscrita pelo sistema, rapidamente outra professora a substitui. Todavia, a lição que esta última transmite aos seus alunos sobre a organização da sociedade e a decantação dos seres humanos é a mesma que Lenina transmitia aos seus pupilos. Nem uma palavra do seu discurso é modificada. A normativização e a reciclagem mantêm a estabilidade da sociedade. Aparentemente nada mudou. Tudo se mantém igual. A felicidade torna-se o paradigma perpétuo da sociedade. Corta-se o sofrimento desde a raiz, e a raiz significa desde o período embrionário. Lembremo-nos que não existem progenitores nesta sociedade ou uma mãe que passe pela dor no parto, nem muito menos os bebés que são gerados artificialmente e impedidos de sentir dor.

Se analisarmos atentamente esta sociedade tudo é criado artificialmente, os cidadãos são devedores eternos das máquinas. São as máquinas que os desenham, que

traçam as suas aptidões, necessidades e lhes inculcem o vício, o vício da droga, do prazer ininterrupto e a necessidade de felicidade. A sua dependência é total durante a sua existência, desde as incubadoras até ao momento da morte. A soma induz os indivíduos num estado de embriaguez de felicidade. Como crianças, Linda de *Brave New World* e Linda de *Fahrenheit 451* vivem presas nos vícios, não podem viver sem eles e não conseguem pactuar com os problemas e com a dor. Como crianças mimadas que não podem passar sem a boneca favorita a seu lado. Ambos os regimes lhes criam dependências das quais jamais se podem livrar. Se forem removidos é como tirar um rebuçado a uma criança, ela ficará desolada.

A felicidade pode ser também disfarçada de piedade ou de mero deslumbramento como no caso da Oceânia. Através de rituais, com elementos vincadamente de carácter religioso, mas igualmente profanos, os habitantes da Oceânia são impelidos durante todos os dias a glorificar o chefe supremo como o salvador da pátria. O momento com maior visibilidade das celebrações ocorre paralelamente à assunção da ideologia do Partido. Todos os dias os seus membros têm um ponto de encontro no mesmo local, à mesma hora. Numa enorme sala de espectáculos milhares de pessoas comparecem diariamente às celebrações dos “Dois Minutos de Ódio”. Num ecrã oval a audiência assiste à glorificação do Partido e do líder espiritual e político, *Big Brother*. As imagens configuram o mundo dividido em duas partes, uma parte entregue ao povo humilde e trabalhador da Oceânia e a outra aos seus carrascos, os exércitos da Lestásia e da Eurásia. Contudo, o inimigo também vive nas suas fronteiras e tem um rosto e um nome que todos bem conhecem, Emmanuel Goldstein. A audiência reage como se visse o próprio demónio quando o vê no ecrã, insultando-o e amaldiçoando-o. A imagem e os crimes de Goldstein e dos estados inimigos é contrastada com a benevolência do rosto magnânimo, calmo, imperturbável e enigmático do líder, parecendo elucidar todos os presentes que a sua causa não está perdida, bem pelo contrário. O narrador do filme intervém para pedir a todos que clamem bem alto o nome do líder, congregando os membros do Partido como ovelhas de um rebanho que é preciso convencer que o seu pastor as irá conduzir à vitória sobre todo mal.

Num estado de medo, de suspeição, de denúncia e de confusão mental pelas constantes alterações dos planos e das leis impostas pelo regime, os cidadãos vêm-se na obrigação de aceitarem tudo sem hesitarem. Quando assim acontece, o Partido Ingsoc tem terreno livre para controlar as mentes das pessoas a seu bel-prazer para o

seus fins, levando-as a crer que a realidade não é tão má como ela na verdade é. Um exemplo desta manipulação sucede quando Winston almoça acompanhado de Syme e de Parsons no refeitório do *Minirec* e a sua atenção é desviada para o ecrã. O locutor inicia a sua intervenção, apelando a que todos os membros da irmandade do Partido o escutem com atenção: “Brothers and sisters (...)”, uma vez que sabe à partida que todos lhe prestarão a devida atenção, prossegue “the battle for production has been won.” Segundo ele os relatórios oficiais “show that the standard of living has risen by 20% over the last year.” Várias rações semanais inclusivamente aumentaram como a ração do chocolate para contentamento de Parsons. No ecrã surgem grandes manifestações espontâneas de gratitude por toda a Oceânia. Winston surpreende-se como todos ali presentes aplaudem euforicamente os números do ano, ao acreditarem nas efectivas melhorias de condições de vida. Ele sabe perfeitamente que os dados foram intencionalmente modificados com o claro intuito de realçar o Partido como uma entidade benfeitora. Ele sabe-o porque foi ele que alterou alguns desses dados a pedido do próprio regime. Contudo, perante a manifestação de júbilo espalhada por toda a Oceânia – promovida pelo próprio regime – e pelo próprio refeitório, não consegue compreender como todos acreditam em todas aquelas mentiras.

O racionamento não é o único aspecto que nos permite comprovar as difíceis condições de vida dos habitantes da Oceânia. Em duas ou três ocasiões temos oportunidade de acompanhar o trajecto de Winston entre a sua residência e o seu posto de trabalho, quer seja através de um travelling ou de uma panorâmica geral com a câmara fixa vislumbramos a cidade de Londres completamente em ruínas. A miséria alastra-se desde o moribundo edifício Victoria Mansions onde Winston vive que cai aos pedaços, até a maior parte dos bairros habitados pelos proletários.

Importa também realçar que o estado ininterrupto de guerra condiciona todos os movimentos do Partido e consequentemente do povo. Como anteriormente destacámos, o regime coloca como principal objectivo vencer a guerra contra os estados inimigos. Guerra que não só pertence exclusivamente à esfera do domínio político, mas tem interesse para todos os cidadãos. A esperança que norteia consciente ou inconscientemente todos os habitantes é que a hipotética vitória do Ingsoc proporcionará a libertação e melhores condições de vida para todos.

O regime alimenta o público de falsas esperanças, pois a sua manutenção no poder advém das fraquezas que explora junto do povo. O clima de incerteza faz parte do

magno plano de domínio. Quanto mais os cidadãos estiverem afoitos aos abusos do estado, no entanto, dando-lhes algum alento, por outro lado que a vitória final frente às outras duas superpotências é possível e a curto prazo, mais facilmente o regime controlará as vontades daqueles. Na verdade, este clima de instabilidade, criado propositadamente, sustém o Partido no poder, ao conferir-lhe legitimidade para actuar como muito bem entende na defesa do bem geral. Daí o lema “War is Peace”.

O Partido cria uma imagem de divindade em volta de si, transmitindo a ideia de uma sociedade feliz. Se atentarmos nos eventos comunitários de júbilo para com o Grande Irmão, como por exemplo, os “Dois Minutos de Ódio” notamos como os membros do Partido parecem estar unidos em volta do líder em manifestações de autêntico delírio de massas. Mas as manifestações de congregação do povo têm o condão de distraí-lo dos reais problemas que ocorrem. Os julgamentos públicos, os enforcamentos e as execuções são um sinal, que lembra as grandes purgas praticadas em 1930 pelo regime de Estaline na União Soviética contra os opositores do Partido Comunista e são curiosamente os maiores aliciantes para um povo que pede esmola, fazendo uma analogia com a miséria no período do Estado Novo.

Relativamente aos proletários, estes vivem num mundo completamente distante. As notícias que lhes chegam são poucas e sempre distorcidas pelos espias que se misturam entre eles. Os proletários ignoram o que realmente se passa nos bastidores do aparelho do Partido. A maioria deles é analfabeto, daí acenarem a tudo que lhes dão com sincera gratitude, sobretudo a livros de banda desenhada, livros pornográficos e cantigas produzidas por máquinas. No entanto, como Winston observa numa proletária que canta jovialmente uma dessas canções, ela é de facto feliz, por ignorar o que envolve o seu pequeno mundo, ao contrário dele e de Julia, que não passam despercebidos por serem membros do Partido e conscientemente o desafiarem, o que faz com o destino de ambos esteja traçado: “We are the dead.”

Winston é um homem amargurado por não encontrar as respostas numa sociedade opressiva que ignora as necessidades básicas dos cidadãos. Ele é um acérrimo opositor do regime, o que o leva a desejar pertencer à insurrecta clandestinidade. A tortura a que é submetido na parte final do filme converte-o num apóstata do regime. Finalmente conhece o verdadeiro sorriso de *Big Brother* que sempre tanto o intrigou. A felicidade só é por ele alcançada quando ama cegamente o grande líder.

Os regimes não facultam aos seus cidadãos a possibilidade de extravasarem os muros erigidos das sociedades, através do mundo da arte. A literatura, música ou pintura podem alimentar a sede de rebelião, ao enxergarem a terrível condição das suas vidas de enclausurados, de vítimas exploradas, a que lhes é sugado o sangue para serem felizes à força, ou infelizes por negação do direito à felicidade escolhida. É-lhes negado, à partida, a possibilidade da realidade ser gerida por outrem, de diferente forma. Não é contemplada a escolha de um partido ou, regime democrático, o que implicaria um maior grau de autonomia e de liberdade. A decisão de optar pelo bem ou pelo mal caberia aos cidadãos. Contudo, os regimes déspotas não prevêm a abolição de tais muros físicos e psíquicos. Apenas uma certeza inunda os corações dos indivíduos, a impossibilidade da liberdade. O livre-arbítrio não existe. Os regimes tudo controlam a seu bel-prazer. A liberdade não passa de uma miragem que rapidamente se esbate nos interesses dos regimes na perpetuação do seu poder por todos os meios.

Os livros, a pintura, a música são preteridos. Todavia, a ausência da literatura não é a única contrapartida para a manutenção da felicidade, mas também todo o tipo de arte, a verdade, o amor, a filosofia, a religião e a ciência. Tal o indica Mond. O mesmo sucede na Oceânia, a abdicação dos valores humanos, filosóficos, artísticos, religiosos e científicos foram deturpados para bem do regime, de modo a adaptar-se aos seus interesses e objectivos. Em *Fahrenheit 451*, a sociedade substitui aqueles valores pela cultura massificada centrada na televisão. Ao perigoso conhecimento subversivo proposto pelos meios artísticos, os cidadãos são submetidos a uma cultura de massas, padronizadora de comportamentos, que envolve a partilha e a comunhão de todos no seio da comunidade, quer seja através de concursos, jogos lúdicos, denúncias ou ainda, perseguições espectaculares em tempo real: denúncias, detenções e perseguições em *Fahrenheit 451*, julgamentos falseados, execuções públicas com o selo de diversão do Partido Ingsoc em *Nineteen Eighty-Four*; actividades desportivas e lúdicas, promíscuas, lascivas e sádicas como no caso da sociedade descrita em *Brave New World*.

A felicidade induzida não é mais de que uma faceta da opressão e desumanidade das sociedades. Os valores e atitudes humanos são preteridas em detrimento da exploração do homem pelo homem, a irracionalidade e a animalidade.

IV. A máquina invencível da propaganda

“Propaganda não ética usa falsidade para enganar o público, propaganda ética usa a verdade para enganar o público.”

Vilhjalmur Stefansson

O termo propaganda surge no século XVI no seio da Igreja Católica para denominar o grupo criado pela Igreja “Sacra Congregatio de Propaganda Fide”, em 1622, para combater a ameaça da Reforma Protestante e difundir a fé católica, sobretudo no Novo Mundo (Huici 1999: 17 e Sandman 1993: 9).

Desde a antiguidade, vários foram os meios de propaganda usados por determinados grupos sociais para transmitir os seus ideais, assim como alcançar os seus objectivos. Entre eles, podemos mencionar a literatura, a música, a pintura ou a escultura, como os mais significativos.

Com o passar do tempo o termo propaganda foi sendo ressemantizado, passando de ter um significado neutral para adquirir um estatuto pejorativo, relacionado mais do que uma vez, com o controlo da influência, mentira, corrupção, manipulação mental, distorção ou lavagem cerebral (Jowett e O’Donnell 2006: 2-3).

Nos nossos dias com o grande desenvolvimento tecnológico, científico e económico àquele grupo cultural restrito de meios propagandísticos, podemos e devemos incluir os *mass media*, porventura os grandes meios modeladores da sociedade contemporânea.

Huici cita Alejandro Pizarroso na definição que este dá sobre propaganda no seio dos *mass media*.

La propaganda, en el terreno de la comunicación social, consiste en un proceso de disseminación de ideas a través de múltiples canales con la finalidad de promover en el grupo al que se dirige los objetivos del emisor, no necesariamente favorables al receptor; implica, pues, un proceso de información y un proceso de persuasión. Y podemos glosarla del siguiente modo: control del flujo de la información, dirección de la opinión pública y manipulación (no

necesariamente negativa) de conductas y, sobre todo, de modelos de conducta (Huici 1999: 21-22).

J. Michael Sproule na obra *Channels of Propaganda* esclarece que “propaganda represents the work of large organizations or groups to win over the public for special interests through a massive orchestration of attractive conclusions packaged to conceal both their persuasive purpose and lack of sound supporting reasons (Sproule 1994: 8)”.

Garth S. Jowett e Victoria O’Donnell definem propaganda como “the deliberate and systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of propagandist” (Jowett e O’Donnell 2006: 7).

A persuasão, a mobilização e a manipulação da opinião pública são conceitos intrínsecos à propaganda. Toda a acção política ou publicidade a um determinado produto pelos meios de informação nasce com o objectivo de convencer ou de exercer influência sobre uma determinada camada social, levando-a a mudar a sua conduta. Mudança esta que é sempre vantajosa para o promotor propagandístico.

Pratkanis e Turner alertam para o facto da propaganda como uma tentativa de “move a recipient to a predetermined point of view by using simple images and slogans that truncate thought by playing on prejudices and emotions” (Pratkanis e Turner 1996: 190).

A propaganda tem um potencial extraordinário de mobilização e manipulação da opinião pública, e tanto pode ser usada para o bem como para o mal. Mesmo as democracias servem-se daquela para assegurar a fiscalização dos estados e a sua própria manutenção.

Todavia, a história mostrou-nos que regimes apregoadores de ideologias não democráticas como o Fascismo ou o Comunismo subverteram o conceito inicial de propaganda para seu benefício. Como Huici nota

los fascismos no habrían alcanzado el poder en Italia y Alemania ni, tal vez, hubiesen podido actuar como lo hicieron. Tampoco Lenin y sus bolcheviques se habrían apropiado de la revolución rusa ni, mucho menos, Stalin se habría transformado en el amo absoluto de la vida de millones de rusos (Huici 1999: 19).

Durante o período estalinista havia uma secção da KGB apelidada de *dezinformatsia* que tinha como principal objectivo de difundir informações falsas, distorcidas da realidade, segundo Jowett e O'Donnell, “black propaganda” (Jowett e O'Donnell 2006: 22), que contribuía para a desinformação do povo.

É transversal a todos os documentos que analisamos a importância concedida aos meios de comunicação social na veiculação da ideologia unívoca imposta à força pelos diferentes regimes, sempre com os mesmos denominadores em comum, a saber: a salvaguarda dos interesses dos que governam e a manutenção do estado de ignorância do povo.

A propaganda faz-se por diversos meios quer seja, a televisão, a rádio, os jornais, ou o cinema (*mass media*), quer seja através de comícios (*in loco*), aos quais acorrem multidões para assistir em êxtase à sabedoria do grande líder.

The chief is often nothing more than a ringleader or agitator, but as such he plays a considerable part. His will is the nucleus around which the opinions of the crowd are grouped and attain to identity. He constitutes the first element towards the organisation of heterogenous crowds, and paves the way for their organisation in sects; in the meantime he directs them. A crowd is a servile flock that is incapable of ever doing without a master (Le Bon 2006: 72).

Igualmente a publicidade exerce nos nossos dias uma forte influência sobre as nossas vidas. Desde as décadas de 50 e 60 foram feitas várias experiências de persuasão inconsciente e subliminal da publicidade televisiva junto do público europeu e norte americano com a finalidade de estudar o poder da publicidade e da propaganda. Muita gente acreditava que a publicidade aliada à propaganda “convertía al receptor en una especie de automato o juguete, sometido a los dictados de un emisor mitad maquiavélico, mitad hipnotizador” (Huici 1999: 32).

Ainda o mesmo Huici cita Joan Ferrés (*Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*) para elucidar o conceito de persuasão inconsciente:

En un sentido estricto, se consideran subliminales todos aquellos estímulos que no son percibidos de manera consciente porque están por debajo del umbral sensorial mínimo o por encima del umbral

sensorial máximo. (...) En un sentido más amplio se considera subliminal cualquier estímulo que no es percibido de manera consciente, por el motivo que sea: porque há sido enmascarado o camuflado por el emisor, porque es captado desde una actitud de gran excitación emotiva por parte del receptor, por desconocimiento de los códigos expresivos por parte del próprio receptor, porque se produce una saturación de informaciones o porque las comunicaciones son indirectas y se captan de una manera inadvertida (Huici 1999: 32-33).

John Bruschke e Williams E. Loges acrescentam que,

subliminal persuasiuon occurs when individuals have their later attitudes influence by stimuli that they experienced beneath the level of human perception. A picture so quickly the human mind could not explicitly process the image is an example of subliminal persuasiuon (Bruschke e Loges 2004: 140).

1. Os meios da propaganda e a consubstanciação da ideologia unívoca do regime

A institucionalização da propaganda por parte dos regimes tirânicos é bem patente nos três documentos fílmicos. Os *mass media* estão ao serviço dos regimes, enquanto instrumentos primordiais de comunicação, pelos quais cada um dos três regimes divulga a sua ideologia. Por virtude da sua natureza opressiva e antidemocrática, a ideologia promovida torna-se a dominante. O uso dos *mass media* é explorado até a exaustão por cada um dos regimes em causa e o seu efeito visível ou, invisível tem um efeito demolidor no povo.

No início do século XX com o surgimento da fotografia, da rádio, do telefone, do cinema e mais tarde da televisão, a forma de informar e comunicar as populações alterou-se definitivamente. Os grandes eventos da humanidade tinham agora uma melhor e mais completa cobertura e estavam mais rapidamente ao alcance de uma larga franja da população mundial. Estes meios de informação e entretenimento moldaram a nossa forma de vermos o mundo e de comunicarmos entre nós.

Durante a Guerra Hispano-Americana de 1898-1899 algumas câmaras fotográficas e de filmar registaram o equilíbrio entre as forças em confronto, assim como o novo armamento utilizado. Os telégrafos permitiram aos jornalistas destacados

nos diversos pontos quentes do conflito transmitir as últimas notícias da guerra. Contudo, o grande teste para aqueles meios de comunicação deu-se com a I Guerra Mundial de 1914 a 1918. As fotografias e os fotogramas de vídeo puderam testemunhar o horror da carnificina praticada no coração da Europa. Graças às máquinas fotográficas e de filmar presentes durante o conflito milhões de pessoas em todo mundo puderam visualizar e constatar o horror da guerra. Pela primeira vez armas automáticas de elevada capacidade, as metralhadoras, tanques, gases mortíferos, submarinos e, sobretudo o avião foram usados pelos diferentes exércitos para vencer a guerra. Nenhum exército se coibiu de construir as mais poderosas e destruidoras armas para aniquilar o inimigo. Não houve piedade em nenhum dos bandos e a guerra iria saldar-se com cerca de dez milhões de mortos e mais de vinte milhões de feridos.

A Revolução Russa de 1917 também foi alvo dos focos das câmaras de filmar e de fotografar, que tinham como missão acompanhar ao pormenor esse grande acontecimento. Um aspecto importante a salientar é que em ambos os casos, na I Guerra Mundial e na Revolução Russa, os meios de comunicação foram usados para servir as intenções propagandísticas dos regimes em confronto e dos revolucionários russos, respectivamente (Huici 1999: 35).

As imagens não eram mostradas da mesma forma para todo o público. Os países em guerra utilizavam as imagens segundo um simples critério: humilhar o inimigo e estimular o povo para não se deixar abater pelo conflito. Era importante não mostrar ao povo a terrível realidade das trincheiras, pois com certeza iria desmoralizá-lo, daí, as câmaras serem usadas para reflectir apenas os actos fantasmagóricos dos adversários, em contraponto com os actos heróicos dos patrícios, contrastando

las victorias propias o las atrocidades cometidas por el enemigo, ya que, como se sabe, la principal estrategia propagandística utilizada por los aliados, especialmente Inglaterra, fue la llamada “Atrocity Propaganda”. Esto es, relatar las atrocidades, a veces reales, casi siempre inventadas, cometidas por las fuerzas del Kaiser, con el fin de volcar la opinión pública británica en favor de la intervención (recordemos que, en principio, la población inglesa no era favorable a la participación en una guerra que ocurría “allá”, en el continente). Como se ve (...), éstos no son sino la confirmación y la amplificación de esta técnica de pintar al enemigo como un monstruo inhumano (Huici 1999: 34).

No que à Revolução Russa concerne esta técnica de distorcer a imagem do inimigo e dar uma perspectiva hiperbolizante do heroísmo dos revolucionários, foi igualmente posta em prática, de modo a promover a revolução como um acontecimento da maior importância, equiparável a outros grandes marcos da história do povo russo.

A máquina propagandística do novo regime comunista teve a astúcia de compreender as novas potencialidades das câmaras fotográficas e de filmar para seu benefício.

Em 1927, o cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948) teve a seu cargo a difícil tarefa de realizar um filme para as cerimónias de celebração dos dez anos da revolução. Eisenstein era já na altura o mais afamado dos cineastas russos. O filme *O Couraçado Potemkin* tinha-o levado ao estrelato dois anos antes. O lendário filme *Outubro* foi a película com a qual ele contribuiu para a promoção da ideologia comunista e dos ideais que nortearam os revolucionários bolcheviques, que em 1917 derrubaram a autocracia do Czar Nicolau II e erigiram os pilares da futura União Soviética. Ambos os filmes têm muitos pontos em comum, relatam duas revoluções do povo. *O Couraçado Potemkin* retrata a insurreição do povo russo face à tirania do regime czarista de Nicolau II, em 1905, que acabou com o massacre de milhares de pessoas, mas com a permanência do tirano no poder. Em *Outubro* a revolução do povo consegue pôr fim ao regime. As duas obras demonstram a maestria técnica e plástica, a depuração da técnica da montagem, sempre em evidência e em constante desenvolvimento pelo próprio Eisenstein. O realizador consegue transmitir e tornar bem captável à audiência, o espírito patriótico do povo humilde que abraçou ambas as insurreições e que agora parece liberto de toda a tirania, levando a audiência, comovida, a simpatizar com o drama de toda a população russa.

Outro facto importante que marcou a história das inter-relações propaganda e meios de comunicação, mormente o cinema, e que vai ao encontro da opinião do autor Adrián Huici (Huici 1999: 35), prende-se com o advento dos regimes fascista de Mussolini, em Itália e nazi, na Alemanha e o culminar do conflito entre ideologias liberais, fascistas e comunistas, que teve como cenário a Segunda Guerra Mundial.

A década de trinta, no prelúdio da Segunda Guerra Mundial, é marcada pela difusão de novos meios propagandísticos. Com a ascensão de Adolph Hitler ao poder na Alemanha, o nazismo montou uma gigantesca máquina de propaganda da ideologia

nazi, sobretudo pela mão do ministro da propaganda Paul Joseph Goebbels. Dentre todos os os novos meios de informação à disposição, Goebbels considerava o cinema como o mais importante meio de comunicação (Cook 2004: 293). A respeito deste meio de comunicação Cook cita um discurso do próprio ministro da propaganda, a 9 de Fevereiro de 1934: “We are convinced that in general films is one of the most modern and far-reaching methods of influencing the masses. A regime thus must not allow film to go its own way” (Cook 2004: 293). Enquanto Lenine e posteriormente Estaline contavam com o inefável contributo de Einsestein para a causa comunista, Goebbels e Hitler impressionados pela intensidade dramática do filme de Leni Riefenstahl *Das Blaue Licht (A Luz Azul)* de 1932, apostam nela para catapultar a imagem do Partido Nacional Socialista. Riefenstahl levou a cargo dois documentários *O Triunfo da Vontade*, em 1935, e *Olympia*, em 1938, que fazem parte, tal como as obras supracitadas de Eisenstein, da galeria da memória do cinema. Em *O Triunfo da Vontade*, Riefenstahl filma a convenção anual do Partido Nacional Socialista em Nuremberga em 1934, e evidencia os dotes de orador de Hitler como líder de uma Alemanha moribunda, que consegue unir. *Olympia* tem o intuito de promover dentro e fora da Alemanha os jogos olímpicos de Berlim, de 1936, e é uma óptima oportunidade para demonstrar a superioridade da raça ariana. Em ambos os casos há o objectivo imane de mostrar a Alemanha como uma superpotência.

No caso dos Estados Unidos da América salientam-se os realizadores Frank Capra (1897-1991) e de John Ford (1894-1973). Capra realizou durante a Segunda Guerra Mundial uma série de oito filmes documentários com o nome de *Porque lutamos?* Como o próprio título subentende, surge como tentativa de justificar a entrada dos Estados Unidos na guerra a uma opinião pública norte americana descontente com a acção. Os filmes de Capra denotam a importância de unificar e convencer o povo americano para a necessidade de a América combater o mal, que o Imperialismo Nazi e Japonês representavam. Outro aspecto fundamental residia na estimulação das tropas americanas, mostrando-lhes que estavam de facto a combater um inimigo impiedoso e que a sua causa era justa. Neste ponto podemos relembrar novamente a noção de Huici de pintar negativa e pejorativamente o inimigo.

Os filmes não têm apenas uma posição panfletária, por outro lado, fazem jus à sua vertente informativa, ajudando a contextualizar a própria guerra, tentando explicar a estranha aliança entre a nação norte americana e a União Soviética.

Ford exerceu um cargo de oficial na marinha norte americana durante a Segunda Guerra Mundial, assim como chefiou os serviços de inteligência, na secção fotográfica do Pacífico, com o objectivo de monitorização das linhas inimigas. No auge da guerra, em 1942, usou os seus conhecimentos para realizar um pequeno filme documentário de cerca de vinte minutos sobre uma épica batalha entre os norte americanos e os japoneses ao largo da ilha de Midway, no Pacífico, com recurso a imagens reais da mesma batalha e a actores famosos de Hollywood, que usaram as suas vozes para relatar, como Henry Ford, os acontecimentos da batalha. O pequeno documentário era precisamente intitulado *The Battle of Midway*.

Ford had filmed the actual battle of Midway, but he also included flashbacks of an American family at home that implied that an attack on them was an attack on every American. Ford designed the film to appeal to the American people to strengthen their resolve and belief in the war effort, but he resisted the idea of making films for political indoctrination. According to our definition, *The Battle of Midway* was a white propaganda film, for it was neither deceitful nor false, the source was known, but it shaped viewer perceptions and furthered the desired intent of the filmmaker to vilify the enemy and encourage American patriotism (Jowett e O'Donnell 2006: 3).

O objectivo de Ford enquadra-se perfeitamente nos objectivos dos outros filmes propagandísticos, sobretudo os do seu conterrâneo, Capra, ou seja, manipular a opinião pública em favor da intervenção norte americana na guerra, apelando aos valores de justiça intrínsecos ao povo americano e retratar pejorativamente o inimigo.

Igualmente o actor e realizador britânico Charles Chaplin (1889-1977) decide explorar o campo da propaganda, mas desta feita através de uma comédia burlesca, *O Grande Ditador*, uma sátira ao regime fascista de Mussolini e nazi de Hitler.

Neste filme a personagem central, é um ingénuo e distraído barbeiro judeu, que ficara amnésico no decorrer da I Grande Guerra. Quando sai do hospital encontra o seu país, Tomânia, num caos. Vendo-se obrigado a fugir dos militantes do regime opressivo no poder, encabeçado pelo tirano Adenoide Hynkel, cópia fiel de Adolf Hitler (note-se as semelhanças entre os nomes), e coadjuvado pelos seus lugares-tenentes Garbitsch e de Herring, caricaturas, respectivamente dos ministros de Hitler, Joseph Goebbels e de Hermann Goering. Muitos são os acontecimentos narrados no filme que se confundem

com a realidade como o pacto entre o líder Hynkel e o líder fascista da Bacteria (Itália), Benzino Napaloni (caricatura de Benito Mussolini) com a finalidade de anexar Osterlich (a Áustria).

No estado da Tomânia assiste-se a um clima opressivo, de pânico e de instabilidade. Tal como Hitler, Hynkel é agressivo e racista, mas igualmente um orador bastante teatral e persuasivo, quase louco que consegue atrair multidões para a sua causa. Hynkel aproveita o clima de depressão da Tomânia para conquistar o poder e iniciar o seu plano de extermínio dos judeus. Tal como a Alemanha nazi, na Tomânia há a perseguição anti-semita. Muitos deles vivem em guetos como é o caso do próprio protagonista. As referências ao Nazismo e ao Fascismo, ao ambiente de ódio e de indignação fazem deste filme um claro documento propagandístico, uma sátira daqueles dois regimes.

Em 1944, a agora União Soviética volta a ter em Eisenstein um aliado de peso. *Ivan, o Terrível* (1944) seria a resposta da União Soviética ao avanço das forças nazis. Eisenstein via Estaline como o herdeiro do mítico Czar Ivan IV (1539-1584), o rei que uniu todos os povos russos, e o primeiro a usar o título de Czar. Durante o seu longo reinado granjeou a fama de cruel, pela perseguição e execução impiedosa que fez àqueles que o contestavam, o que lhe valeu o cognome de “o Terrível”. Com o filme, que nunca foi terminado, o cineasta intenta unir o povo face às ameaças externas dos nazis, e apelar ao espírito superior dos russos, tomando como exemplo a História.

No calor da guerra a maior parte dos países intervenientes punha nas mãos do cinema a responsabilidade de moralizar o povo. É notável o grande desenvolvimento que a indústria cinematográfica conheceu na década de 40.

A propaganda foi um instrumento vital para aqueles regimes e chefes totalitários obterem o poder e o transformarem segundo o seu objectivo maior, ou seja, a perpetuação da sua liderança. Os outros meios de comunicação também tiveram uma importância relevante durante este período. A rádio foi usada, não só para comunicação entre as tropas, mas também em actos de propaganda, não raras vezes. A rádio estava ao alcance de quase todos e servia de veículo de transmissão das relações de poder entre o líder e o povo.

Tanto Hitler como Estaline serviram-se da rádio como meio preferencial para agregar o povo à causa comum da hegemonia alemã e russa, respectivamente.

El solo hecho de encender un aparato de radio constituía en la Alemania nazi un hecho propagandístico: también en esto Goebbels se adelantó a su tiempo y sin teorización alguna llevó hasta sus límites aquello de que “el medio es el mensaje” (Huici 1999: 31).

A rádio também condensou a esperança dos franceses na libertação da sua pátria com os incentivos do general Charles de Gaulle (1890-1970) e com a possibilidade de troca de mensagens codificadas entre elementos da resistência.

Nas três obras fílmicas, a máquina propagandística dos três regimes está fortemente alicerçada na televisão, no cinema e na rádio. Controlando os meios de comunicação social os regimes têm o controlo total das notícias que são publicadas e como são publicadas. A propaganda nega o direito à informação real porque a filtra através dos meios censores do regime.

2. O endoutrinamento ideológico tirânico em *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451*

Os meios de comunicação social legitimam as acções empreendidas pelos regimes. A máquina da propaganda tem um papel vital nas três sociedades aqui analisadas. Tanto na Oceânia como no “World State”, como na sociedade de *Fahrenheit 451* os cidadãos são mergulhados num ambiente propagandístico, senão vejamos: na Oceânia os meios de comunicação, como é o caso da rádio, da televisão e do cinema transmitem ininterruptamente boletins actualizados sobre os avanços e recuos da guerra contra as potências rivais, discursos políticos fomentando a união do povo; a perseverança na luta contra os traidores e inimigos da nação e a promessa de paz, informações relativas à melhoria da qualidade de vida, a novas detenções, a confissões na primeira pessoa dos supostos criminosos que ameaçam a estabilidade da sociedade e transmitem, sobretudo as suas execuções como exemplo dissuasor para todos os que se oponham ao Partido.

No estado único do “World State” há ecrãs e altifalantes espalhados por todo o lado com o propósito de condicionar a vida e as atitudes de todos os cidadãos. Desde o berço as crianças dormem ao som de mensagens subministradas durante toda a noite, com o intuito de reforçarem o seu desígnio biológico. Algo semelhante sucede na

sociedade de *Fahrenheit 451*, na qual os *mass media* envolvem os indivíduos num manancial inesgotável de mensagens e informações.

O discurso propagandístico manifesta-se das mais diversas formas. Todavia, os seus objectivos são notoriamente idênticos: a mobilização dos indivíduos para um mesmo princípio uniformizador; a identificação dos inimigos da pátria como seres ou nações demoníacas em contraponto com o regime superior e esclarecido que se auto-promove como o arauto da justiça, da verdade e da bondade, o único regime que pode trazer a estabilidade para o povo.

De acordo com o público-alvo o regime adequa o seu discurso. Lembremo-nos como no “World State” há mensagens específicas destinadas para cada casta. Na fábrica Delta 17 notamos como as vozes dos altifalantes se dirigem exclusivamente para os trabalhadores Delta “I’m glad I’m a Delta” ou, “Dumb is good”, ao ressaltar o desempenho intelectual menor desta casta, e da sua função braçal. Semelhantemente, às pequenas crianças Alfa, a cargo de Lenina, são-lhes comunicadas, durante o sono, informações preciosas sobre a sua condição privilegiada no seio da sociedade: “Everyone is useful, but I’m glad I’m an Alpha.”

A Oceânia, a comunidade de Montag e o “World State” são sociedades muito fechadas ao exterior, nas quais a comunhão dos mesmos ideias e a lealdade ininterrupta aos regimes é um facto insofismável que justifica a criação das consideradas irmandades. Os cidadãos tratam-se entre si por irmãos, em *Nineteen Eighty-Four*, por primos em *Fahrenheit 451* e são considerados semelhantes entre indivíduos da mesma casta, em *Brave New World* porque “everyone is physical and chemically equal.” As três sociedades funcionam como organismos sintonizados pelo apelo incessante dos regimes a combater juntos pela mesma causa a manutenção da estabilidade e da felicidade da sociedade contra os inimigos que a consomem. Torna-se importante estarem identificados, filiados a um mesmo corpo, ao organismo, cuja cabeça é o próprio líder do regime. No caso do “World State” os cidadãos são dirigidos conforme a sua casta. Na Oceânia a irmandade identifica-se com o povo trabalhador e mártir que luta por sobreviver. Na sociedade de *Fahrenheit 451* os telespectadores estão todos interligados por uma comunhão de interesses e partilham uma relação familiar de “primos”, uma grande família, num sentido mais lato toda a nação. A questão da filiação dos cidadãos torna-se muito importante de modo a congregar a atenção do público para a mensagem a transmitir. As três comunidades estão ligadas em rede com

vínculos mais ou menos fortes entre todos os indivíduos, mantendo como ponto aglutinador o próprio regime.

Através de um pequeno filme propagandístico, enquadrado nas celebrações diárias dos “Dois Minutos de Ódio” constatamos a mecânica da máquina de propaganda do Ingsoc, igualmente funcionando como paradigma do discurso propagandístico. Uma audiência composta por milhares de pessoas, membros do Partido assistem num enorme ecrã ao filme de louvor do regime e à humilhação dos inimigos. A cortina abre-se e todos levantam-se para ouvir e cantar respeitosamente o hino do partido “Tis is for thee”, uma elegia ao povo da Oceânia. Constatamos que película não é a cores, mas antes em tom sépia, o que torna o filme, à partida, num produto modesto, sem grandes pretensões e que vai ao encontro de uma das teses que o Partido tenta provar, a humildade do povo da Oceânia.

No início do filme o narrador num tom de voz denotando júbilo apresenta-nos o mundo da Oceânia: “This is our land”, uma terra próspera e feliz. “A land of plenty. A land of harmony and hope.” Grandes campos agrícolas a perder de vista surgem no ecrã. O narrador repete com paixão a frase inicial, “this is our land, Oceania”, vincando a ideia que aquela terra é a ditosa pátria de todos os espectadores, inestimável palco dos heróis da nação, o povo da Oceânia, “these are our people”. Observamos como vários homens e mulheres humildes laboram no campo, amassam o fermento para fazerem pão e trabalham arduamente nas fábricas. “The workers. The strivers. The builders. These are our people.” A repetição reforça uma vez mais a humildade e o labor dos homens e mulheres que construíram o mundo de harmonia e de prosperidade. Todavia, os mesmos homens e mulheres justos e bondosos não têm uma vida fácil, “the builders of our world struggling, fighting, bleeding, dying.” Ouvem-se gritos de horror. Imagens de destruição sucedem-se: incêndios, guerras, massacres, um avião despenha-se, ouvem-se sirenes, o impacto de várias bombas caindo no solo. Uma imagem de uma cidade assolada pelas chamas irrompe no ecrã. Alguns espectadores tapam os olhos com as mãos, outros colocam-nas sobre os ouvidos. O narrador prossegue agora num tom de voz raiando o desalento e a tristeza. “On the streets of our cities and on the far-flung battle fields, fighting against the mutilation of our hopes and dreams.” Ouvem-se tiros de metralhadoras, ao mesmo tempo em que observamos os rostos sérios e atentos de alguns espectadores. Espera-se por parte dos espectadores que se revejam no povo trabalhador e humilde, e conseqüentemente sintam pena do seu padecimento, que também é o seu, a

miséria que assistem é facilmente reconhecível. O narrador ergue a sua voz e dirige-se à audiência com clamor: “Who are they?” Um rosto enorme de um homem com o olhar irado, filmado em grande plano enche o ecrã. A audiência não demora a responder, ao gritar em coro: “Traitor! Traitor! Traitor! Traitor! Traitor!” O narrador identifica o homem como representante dos grandes exércitos sinistros da Eurásia que avançam feroz e inexoravelmente em direcção do público. Um deles empunhando uma espingarda dispara em direcção da audiência. Esta reage com raiva e replica “Traitor! Traitor! Traitor!”

Novas imagens de guerra sucedem-se, batalhas que se travam no deserto e no ar e seguidamente o mesmo soldado temível de proporções gigantescas, beneficiando da sua exposição numa tela igualmente gigante, reaparece, rindo-se e gritando iradamente. O seu olhar reflecte insanidade e ódio. Desafia com o olhar o público e pegando na sua arma volta a disparar na sua direcção, enquanto se ri freneticamente. O rosto dos espectadores sugere, num primeiro momento, choque e surpresa, mas que rapidamente se transforma em ódio para com aquele que os afronta. Entre a multidão muitos indivíduos de ambos os sexos levantam-se dos seus lugares e cruzam os braços acima da cabeça formando um “X”, gesto que os identifica como adeptos do Partido Ingsoc. O Partido surge como a verdadeira instituição que os acolhe em sintonia no seu sofrimento comum.

O narrador persiste em expor a violência da qual a sociedade é vítima, sobretudo neste ponto enfatiza a bravura dos jovens soldados da Oceânia, cuja “strength and youth are sacrificed” em nome da defesa dos valores defendidos pela nação mártir. Um jovem soldado morre nos braços de um companheiro, uma cidade é totalmente destruída, o que impele o êxodo de milhares de pessoas, horrorizando a plateia. Novamente, o soldado louco regressa à tela, em muito grande plano observamos como os seus dentes se cerram num gesto de raiva, raiva que se estende por um grito feroz que emana das suas entranhas. A audiência não fica indiferente, principalmente as mulheres que se agitam nervosamente nas cadeiras, mordem os lábios, tapam a cara e os ouvidos. As suas expressões são de terror.

A vitória parece improvável perante tão terrível bando de carrascos. Contudo, há outro perigo que se estende sobre os cidadãos da Oceânia, descrito como “a cancer, an evil tumour, growing, spreading in our midst.” Um indivíduo envelhecido, não obstante bem vestido, de barba e cabelo grisalho, mas com um aspecto respeitável – que lembra

o dissidente russo Leo Trotski, cujo verdadeiro apelido era “Bronstein” – gera novamente o caos entre a plateia. O locutor pede ao público para gritar o seu nome, “Shout! Shout! Shout out his name.” Os espectadores acedem prontamente ao apelo. Com visível desprezo e cólera gritam em uníssono o nome do infiel, “Goldstein! Goldstein! Goldstein! Goldstein!” impossibilitando que se oiça o que o homem diz. Ninguém na audiência fica calado, à excepção dos membros do Partido Interno, que ocupam os lugares da frente. Como uma bola de neve, todos, inclusive Winston, que se mantinha sereno até então assistindo ao filme, reagem violentamente à aparição de Emmanuel Goldstein, o rosto da resistência contra o Partido e antigo membro destacado do mesmo. Cria-se uma onda de histeria colectiva, impelida, sobretudo pela gradação da projecção de imagens de sofrimento e de morte, e os apelos do narrador que espera uma resposta forte às causas do horror do povo, que tem como clímax o próprio Goldstein. Julia pega num livro e arremessa-o contra o ecrã e grita furiosamente, perante o olhar de O’Brien, juntamente com todos os outros, “Death Death! Death! Traitor! Traitor! Traitor!” Syme e Parsons, colegas de trabalho de Winston surgem em grande plano acompanhando a multidão no movimento de delírio e cólera. O barulho pungente da plateia é ensurdecador, estendendo-se durante longos segundos. Uma vez mais o soldado surge no grande ecrã apontando a sua arma contra o público, desafiando-o com o seu olhar demente. Porém, os espectadores já não reagem com horror à sua presença, pois a sua fúria já está suficientemente inflamada e supera qualquer receio. Todos gritam palavras de ordem contra os opositores do Partido, que persistem nos seus intentos de fazer mal ao povo.

Em *O Triunfo da Vontade*, o congresso do Partido Nacional Socialista em Nuremberga de 1934 é retratado por Leni Riefenstahl como uma experiência metafísica e o seu líder, Hitler, elevado à condição de deus. Encontramos neste filme muitas características semelhantes ao filme dos “Dois minutos de Ódio”. Riefenstahl principia o documentário com uma introdução que nos enquadra na situação social da Alemanha aquando do Congresso do Partido Nacional Socialista presidido por Adolf Hitler, no qual são mencionados os dezasseis anos de sofrimento do povo alemão após o fim da I Grande Guerra. Contudo, com a ascensão há apenas dezanove meses do Partido Nacional Socialista o povo voltou a reencontrar a esperança e ideais pelos quais lutar. Esses dezanove meses são apresentados como “o início do renascer da Alemanha”, tese

que marca os discursos dos membros do conselho de ministros do Führer, principalmente deste último.

Do mesmo modo divino e enigmático que o Grande Irmão chega ao poder para rejubilo da nação, Hitler chega a Nuremberga de avião como um deus que desce à Terra. O voo de Hitler sulca os céus e atravessa as nuvens. À semelhança da águia, o velho símbolo da Alemanha, recorrentemente filmado por Riefenstahl e não raras vezes comparada com a própria ascensão do Führer, ele personifica o emissário dos deuses que traz a mensagem de esperança para a nação alemã. Tal como as ruas das cidades da Oceânia são engalanadas para festejar as comemorações do Partido Ingsoc, e milhares de pessoas festejam a subida ao poder do Grande Irmão, na Alemanha nazi largos milhares de pessoas recebem Hitler como um salvador. As ruas estão ornamentadas com os símbolos do Partido, nomeadamente a cruz suástica. Um grande plano de Hitler e dos seus pares mostra a felicidade que perpassa os seus rostos o que parece influenciar a multidão, que confia no seu líder. Os rostos em grande plano de algumas pessoas confirmam a felicidade e a esperança que nele depositam fazendo-nos lembrar de imediato a exultação do líder do Partido Ingsoc quando o seu rosto triunfante é projectado sobre a grande tela oval. Milhares de pessoas aplaudem-no em delírio. O mesmo sucede na convenção do Partido Nacional Socialista com a audiência composta por milhares e milhares de pessoas anónimas e cerca de 200.000 soldados dos vários ramos das forças armadas do regime motivada a crer na força da nova nação que renasce das cinzas e tal como a águia imperial prepara-se para altos voos. Mas para que isso suceda, da mesma forma que os habitantes da Oceânia tem que estar unidos contra as ameaças internas e externas, também o povo, igualmente humilde da Alemanha que tal como o da Oceânia sofreu ao longo da história muitos reveses e humilhações, tem que manter-se unido e acreditar no projecto do Partido Nacional Socialista, sempre apresentado como a única entidade capacitada para fazer face a todas as ameaças.

O narrador do filme dos “Dois Minutos de Ódio” apela ao público para terem orgulho, mas ao mesmo tempo sintam sofrimento pelos soldados que sucumbem no campo de batalha para defender a pátria. A imagem do jovem militar que morre nos braços de um camarada choca o público. A assembleia de espectadores necessita de ser sensibilizada para prestar atenção à mensagem ideológica do Partido – que seguir-se-á de imediato – como a única entidade protectora do povo da Oceânia. De igual forma, o ministro da propaganda de Hitler, Goebbels lembra ao público que o escuta com atenção

que não se esquece dos que morreram pela pátria na I Grande Guerra, nem dos que ainda sofrem a dor de tudo aquilo que perderam após o fim da guerra. Contudo, garante que daí para frente tudo será diferente. O Führer filmado em grande plano clama num tom inflamado para a multidão: “Vós sois a Alemanha (...). Vós sois para nós o garante de paz.” A multidão aplaude energicamente as suas palavras. Em unísono gritam “Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil!” Expressão que era associada com Hitler e significava “a caminho da vitória”. As massas acreditam que o Führer tem no seu poder a fórmula da vitória, da paz e da felicidade.

O projecto de felicidade colectiva que o Partido Ingsoc encabeça motiva a audiência para nele acreditar cegamente. A assembleia de cordeiros reúne-se em volta do seu pastor, acreditando piamente que o *Big Brother* é efectivamente o salvador e leva-los-á vitória contra o mal. O delírio nos rostos dos humildes simpatizantes do Ingsoc demonstra a força da imagem que o grande líder tem nos seus corações.

Hitler como o pastor soberano da nova Alemanha sabe que o povo tem que estar sintonizado com os seus ideais. O caminho mais fácil é prometer-lhe a felicidade, sobretudo em tempos de crise. No decorrer das suas várias intervenções tem o cuidado de apelar ao povo para se manter fiel aos princípios do Partido como garantia de felicidade. “Podemos ser felizes, sabendo que o futuro nos pertence por completo”, garante-lhes. Mas o povo tem de ser obediente e mostrar coragem. O rosto em grande plano do líder é alternado com o plano geral da audiência, e uma ou outra pessoa que focada em grande plano em delírio com as suas promessas, e de uma águia em bronze que se encontra por detrás do palanque do Führer. Os dotes de grande orador de Hitler confirmam-se durante os seus discursos. Com gestos e poses teatrais e ao mesmo tempo triunfantes e num tom de voz exaltado, raiando a loucura, consegue extasiar e arrebatá-la audiência com promessas que o povo quer há muito tempo ouvir. Hitler assevera que o povo alemão é especial que foi escolhido para reinar por intermédio da providência divina, pois “Deus (...) assim o quis.” A união e a vitória passam definitivamente em seu entender pela enorme multidão de seguidores unir-se numa só nação para vencer.

O Ingsoc e os membros do Partido Nacional Socialista acreditam que a vitória somente se conquista com a conversão de todos os indivíduos aos propósitos do Partido. Só assim, este tem força suficiente para derrubar os seus inimigos. A máquina do Partido Ingsoc entende que aqueles têm de ser eliminados. O Partido tem que estar

unido contra as ameaças internas e externas. Faz-se um apelo no sentido que os membros e simpatizantes do Partido denunciem e condenem aqueles que são contrários à sua ideologia. A criação de bodes expiatórios tem uma dupla função: primeiro mostrar que a pessoa ou as pessoas responsabilizadas da persistência da crise têm um rosto e uma identidade e ao mesmo tempo criar um efeito bola de neve dissuasora junto de supostos opositores do regime. Neste sentido, o Ingsoc cria uma imagem negativa do líder da clandestinidade, o dissidente e antigo herói do próprio Partido, Emmanuel Goldstein, a face visível do mal que assola internamente a Oceânia e que se opõe ao projecto colectivo de felicidade. Por seu lado, durante um dos seus discursos na convenção, Hitler faz alusão à “Noite das facas longas” acontecimento decorrido na noite de 29 para 30 de Junho de 1934, que marcou a prisão e a morte das altas patentes das S.A. (*Sturmabteilung*), a “Secção de Assalto”, a força de elite do exército alemão chefiada pelo carismático Ernst Röhm, amigo do próprio Hitler, que tinha contribuído para a ascensão do movimento nazi. Röhm foi uma das vítimas da perseguição movida por Hitler que pressentiu o poder que as S.A. detinham, a ponto de se tornarem num estado dentro de outro estado. Röhm desempenha para os nazis o mesmo papel que Goldstein e a resistência desempenham para o Partido Ingsoc, o vírus que rejeita a ideologia de felicidade colectiva do Partido.

Analogamente como os indivíduos da Oceânia são convertidos de alma e coração aos ideais do Partido, na Alemanha Nazi o Führer acredita que o objectivo da luta do Partido “consiste em que todos os alemães decentes se convertam em nacional socialistas, ainda que os melhores nacional socialistas devem ser membros do Partido.” O partido encabeçado por Hitler é o único partido legalizado e capaz de liderar a nação rumo à estabilidade. O Führer apela para que todos se mobilizem com o Partido e ajudem a desmascarar os inimigos internos que outrora proibiam e perseguiam o povo.

O Partido Ingsoc e os membros do Partido Nacional Socialista revoltam-se contra os que desejem mal ao Partido, pois estão a negar a estabilidade e a prosperidade da nova Oceânia e da nova Alemanha. Ambas as audiências vibram com as suas palavras e motes contra os opositores e de apelo à paz e à felicidade. As duas audiências convertem-se totalmente aos ideais a que são submetidas por cada um dos partidos, deixando-se subjugar ao salvador da pátria. Em êxtase saúdam o Grande Irmão e o Führer com gestos e palavras que as identificam como seus apoiantes. O público da Oceânia cruza os braços acima da cabeça formando um “X” e grita bem alto as iniciais

do líder: “B.B., B.B., B.B.”, enquanto que em Nuremberga, o público estende o braço direito e grita, uma vez mais em uníssono, “Sieg Heil! Heil Hitler”. Ambos são focados em grande plano e em contra-plongée e situam-se como os heróis da nação. Em grande plano os gestos de Hitler demonstram majestade e triunfo.

O pequeno filme dos “Dois Minutos de Ódio” termina com um novo plano, as bandeiras do Ingsoc agitando-se ao vento. O símbolo do Partido é formado por duas mãos cerradas num aperto de mão, uma delas branca e a outra negra. O aperto de mão representa o pacto de união estabelecido entre o Partido – a mão negra – e o povo humilde, – a mão branca – cor do cordeiro, que segue incondicionalmente o seu pastor. Seguidamente, em comunhão, todos na plateia se levantam respeitosamente para honrar aquele que surge no grande ecrã. O rosto do líder *Big Brother* parece fitar os espectadores, ao mesmo tempo que indicia calma, confiança, garante e promessa de protecção e de vitória contra todos os males que o povo sofre. Ele é elevado ao estatuto de messias, o grande salvador da pátria, o único que pode vencer todos os inimigos poderosos. O público rende-se àquele extraordinário ser, grita em coro as suas iniciais, “B.B., B.B., B.B., B.B., B.B.” O grande irmão salvador. A celebração encerra em apoteose para ouvir e cantar o hino do Partido, tal como no início da cerimónia escuta-se e canta-se “Tis is for thee”, o hino do Partido. Pretende-se que o povo se aglutine como um todo contra as ameaças internas e externas e tome como exemplo os grandes valores da pátria.

Assim como o *Big Brother* representa toda a Oceânia, mediante o seu poder ilimitado, Rudolf Hess, o Vice-líder do Partido Nacional Socialista termina a apoteose da convenção com as seguintes palavras: “O Partido é Hitler. Hitler, sem dúvida, é a Alemanha, como a Alemanha é Hitler.” Voltando-se respeitosamente para o Führer, Himmler faz a saudação nazi e confirma a sua lealdade e subjugação: “Hitler, Sieg Heil!” De seguida ouve-se com pompa e circunstância o hino do Partido Nacional Socialista. Sente-se um clima de total felicidade. As celebrações do congresso do Partido transformam-se numa festa popular. A nação alemã ali representada está unida em torno do seu novo “messias”, tal como os cidadãos da Oceânia em euforia vivem para louvar o seu “messias” *Big Brother*. *Big Brother* e Hitler são os símbolos máximos dos dois regimes, confundindo-se cada um deles com a nação que representam.

É inegável as semelhanças entre os discursos do líder do movimento nazi e do discurso do Partido Ingsoc. As mesmas estratégias propagandísticas são usadas por

ambos para criar uma imagem de confiança e de credibilidade, seduzindo a audiência com uma mensagem de esperança e de estabilidade. Como as grandes companhias actuais de marketing, as duas máquinas propagandísticas do nazismo e do Ingsoc conhecem muito bem o público-alvo, conhecem perfeitamente as suas fragilidades e ambições e aproveitam o seu conhecimento do terreno que “pisam” para manipular a atenção e a adesão do mesmo público-alvo para os seus reais objectivos. O seu discurso tem um efeito catártico junto da audiência, uma vez que esta é levada a identificar-se com os sentimentos de temor, infelicidade e piedade do seu povo e deste modo, purificar as suas possíveis tendências anti-sociais e tendo que escolher obrigatoriamente a ajuda do Partido como o porto de abrigo que o acolhe em tempos difíceis.

Do mesmo modo que, as companhias de marketing e publicidade promovem e vendem um produto a um determinado grupo ou camada social, aqueles dois regimes promovem e vendem um projecto de felicidade aos seus cidadãos.

Paralelamente, uma das características do discurso propagandístico é representar o opositor ou opositores como seres possuidores de intenções malévolas, contrárias às normas da comunidade que põem em perigo a estabilidade da própria comunidade, mesmo que não seja o caso. Tomemos como exemplo a figura de Goldstein, descrito como um perigoso insurrecto, cuja ideologia sintetizada no seu livro e propagada pela resistência clandestina acarreta a transgressão de todas as normas de conduta e valores defendidos pelo Partido, com o evidente resultado de disseminar o sofrimento e a morte sem misericórdia no seio do povo. Seguindo a mesma linha de pensamento, o exército da Eurásia constitui uma grave ameaça à hegemonia da Oceânia. A imagem do exército inimigo é distorcida ao ser conotado como uma entidade demoníaca, cujo único objectivo é destruir o povo justo da Oceânia. As imagens deste exército transmitem ideias e sentimentos opressivos como o desejo de vingança e de morte. Tanto Goldstein e a sua resistência, designada como o exército da sombra como a Eurásia são apontados pelo regime como entidades que aspiram, somente, a destruir a pátria próspera e justa da Oceânia.

Já no “World State” lembremo-nos o que ocorre quando Henry Foster, o director do centro de condicionamento se sente ameaçado pela presença do seu filho, o selvagem John e pelos intentos do seu subalterno Bernard Marx para encontrar o verdadeiro pai de John. Foster elabora um maquiavélico plano para matar Bernard, servindo-se de James, o trabalhador Delta. Foster persuade James a aceitar ser reconicionado uma vez mais,

ao levá-lo a crer que tem uma missão especial a cumprir em nome e bem estar de toda a comunidade. Foster pergunta-lhe: “How would it be if you could do something important for society (...) to stop a very bad person of doing such a terrible harm?” O outro acena com a cabeça para regozijo de Foster. “I designed a special conditioning program just for you.” James sente-se útil para a sociedade, sobretudo feliz por obedecer às determinações das castas superiores para benefício de toda a comunidade, pois “everyone belongs to everyone else.”

James é atado a uma cadeira com vários sensores colocados na cabeça. O seu olhar é dirigido para um grande ecrã localizado à sua frente. Henry Foster observa-o desde a sala ao lado, atento a todas as suas reacções. À semelhança dos inimigos do Partido Ingsoc, vários clips e imagens de terror são associadas a Bernard Marx, reforçadas por slogans audiovisuais que o designam como uma ameaça séria à sociedade. Imagens a preto e branco retiradas de um velho filme de terror mostram uma mulher que grita horrorizada pela súbita aparição de um monstro. Seguidamente, esse monstro metamorfoseia-se no próprio Bernard, que com um olhar cheio de ódio e insanidade fixa o próprio James. Uma sequência vertiginosa de imagens e de mensagens de terror, mostrando bombas a explodir, enormes incêndios a deflagrar, a destruição e morte apoderando-se de grandes cidades, terminam por desembocar uma vez mais em Bernard, surgindo como um louco que tem apenas o intuito de destruir a sociedade como o sugere e comprova as palavras garrafais que surgem no ecrã: “Marx Will Harm Society” ou, “Bernard Marx is Criminal”. Como se não bastasse à representação negativa de Bernard, este é ainda apelidado de “Criminal”, “Evil” e “Monster”.

De igual modo, os rebeldes que possuem livros na sociedade de *Fahrenheit 451* são descritos, não como simples infractores das normas do regime, mas antes como perigosos criminosos que têm de ser apanhados. Constatamos como a televisão informa os telespectadores dos avanços na luta contra “o tráfico de livros”, como algo glorioso. A televisão exemplifica como os indivíduos se devem comportar e respeitar a disciplina militar imposta pelo regime, através de um exemplo contrário daquilo que não se deve fazer. Mediante um pequeno anúncio televisivo, observamos como um jovem é detido pela polícia por ter cabelo comprido, algo que é inconcebível e que não se enquadra nos valores do estado. Imediatamente é cercado por vários agentes de polícia que lhe cortam o cabelo. De igual forma, os indivíduos que se escondem e lêem livros são criminosos perigosos que o sistema deve vigiar e prender para bem da estabilidade emocional da

sociedade. Torna-se crucial mostrar ao público que o regime somente pretende o bem estar da comunidade.

Mediante a apoteose gerada em torno da figura mística do Grande Irmão, no filme-propaganda dos “Dois Minutos de Ódio”, sugere a promessa do regime manter a estabilidade da comunidade e sair vitorioso na guerra que a opõe aos seus inimigos. Disso se bastam para alimentar a expectativa dos cidadãos de um futuro, senão melhor, pelo menos ao nível do actual. Os três regimes apenas transmitem o que os cidadãos esperam e anseiam ouvir. O Partido Ingsoc mantém a esperança viva de um futuro risonho, justo e livre para todos os espectadores através da promessa de vitória. Para que tal se concretize, apela ao povo para que se mantenha unido e denuncie os conspiradores que desejam destruir a sua esperança e a possibilidade efectiva de um futuro melhor.

No “World State” o controlador Mustapha Mond é o máximo símbolo do regime. Aparece ligado à conservação da felicidade e quando discursa através dos ecrãs espalhados por uma discoteca, todos o escutam. Ele é o garante da estabilidade da comunidade e para tal, de modo a não contrariar as expectativas daquela, apela ao divertimento: “Have fun!” Este lema não representa somente uma sugestão dirigida a todos os indivíduos que se encontram na discoteca, mas antes uma ordem que devem cumprir para bem-estar geral. No final do seu pequeno discurso a multidão aplaude-o e agradece as suas palavras. Mond está para o “World State” como o enigmático *Big Brother* está para a Oceânia. Ambos surgem como entidades quasi-divinas a que o povo presta culto e obediência.

Em *Fahrenheit 451* o regime não tem uma figura patriarcal. A televisão é a grande imagem de marca do sistema. Contudo, os bombeiros, enquanto guardiães zelosos dos valores do estado têm o papel de figuras reguladoras máximas do regime. O capitão Beatty dentro da corporação de bombeiros de que Montag faz parte, assemelha-se ao controlador Mond ou a O’Brien. A televisão dá destaque às acções dos bombeiros contra o crime do tráfico, ocultamento e leitura ilícitas de livros. Eles são os heróis que conseguiram como a “prima” Claudette salienta, diminuir aquelas práticas criminosas. Porém, apesar de serem heróis, são temidos pelo seu modo terrorífico de actuação. A sua missão é acabar com todos os criminosos que guardem livros, assim como acabar com o vírus dos próprios livros.

A verdade é manipulada não só por intermédio da identificação e da representação pejorativa e preconceituosa dos oponentes, mas igualmente a nível interno pela falsificação dos dados. A Oceânia é um exemplo paradigmático disso mesmo, ao inflacionar intencionalmente os valores da qualidade de vida da população. O regime aproveita-se dos órgãos de comunicação social, nomeadamente da televisão, para revelar os dados modificados e vangloriar-se da suposta melhoria dos índices de vida. Para tal, serve-se de imagens televisivas, cuja procedência é desconhecida, de várias manifestações de milhares de pessoas. A jornalista garante que se trata de manifestações espontâneas de alegria e agradecimento para com o grande líder. A derradeira finalidade desta atitude é promover a imagem do Partido como o grande defensor do povo. Na mesma linha, possuindo o monopólio dos órgãos de comunicação os três regimes ludibriam os cidadãos a seu bel-prazer, ao divulgarem ao exterior somente aquilo que lhes convém.

Os meios de comunicação social exploram muito bem as fragilidades e os sentimentos básicos dos cidadãos. Sentimentos como esperança, lealdade, amor, ódio, morte são sempre convocados de modo chamar a atenção do público.

A montagem do filme dos “Dois Minutos de Ódio” é importante para estabelecer distinções entre os bons e os maus. Imagens de trabalhadores humildes e de paz representando o povo e a pátria da Oceânia são intercaladas com imagens de horror e guerra protagonizadas por aqueles que são apontados como insurrectos, assassinos e carrascos. A montagem alternada do filme remete para o objectivo do Partido de procurar um efeito catártico nos espectadores, ao fazer com que se identifiquem e sintam comiseração com o povo que sofre. Ao mesmo tempo em que purificam as suas possíveis tendências anti-sociais, pela revelação do inimigo, ao permitir-lhes canalizar o seu ódio para com eles, estão a aderir aos ideais do regime como a única forma de escapar do mal.

Tanto os cidadãos da Oceânia como da sociedade de *Fahrenheit 451*, como igualmente do “World State” são impelidos pelo regime a denunciar às autoridades os supostos insurrectos que infrinjam as normas. Para que tal suceda, a máquina da propaganda colabora nesse sentido. Como vimos não só há uma clara distinção entre os bons e os maus, ou seja, o povo e os rebeldes, respectivamente, que passa pela caricaturização e demonização dos maus, em detrimento do povo e do regime. Este último surge como a entidade messiânica, a única capaz de enveredar pelo caminho da

justiça e da estabilidade. Aqueles que se rebelam contra a lei messiânica de justiça e de estabilidade aspiram a ser aniquilados para bem da sociedade. Os conspiradores a soldo de Goldstein e dos seus ideais devem ser denunciados e apanhados, assim como os que lêem e propagam ideias oriundas dos livros como sucede em *Fahrenheit 451* ou assim como aqueles que são considerados falhas do sistema e ameaçam a comunidade como ocorre em *Brave New World* com Bernard Marx.

Após a identificação do inimigo que ameaça a estabilidade da comunidade, é necessário que os indivíduos sintam que eles são os escolhidos para desempenhar tal missão de grandeza da defesa dos interesses comuns. Se assim for, fazê-los compreender que tal missão é honorífica e que devem responder com abnegação e vontade em honra do próprio regime que neles deposita tal voto de confiança. A grande missão redentora de James passa por assassinar Bernard, para tal é incitado pelo programa especial de Henry para o fazer com mensagens fortes e apelativas como “Abolish Bernard Marx” e “Kill Bernard Marx”. James é levado a pensar que o destino da comunidade está intimamente relacionado com a eficiência ou não da sua missão.

Marx surge como louco assassino que se assemelha ao olhar doentio e terrorífico do soldado eurasiático ou o traidor Goldstein. Ambos se tornam, pela imagem, símbolos de opressão que a sociedade deve eliminar antes que lhe cause mal. A linguagem cinematográfica persuade os indivíduos a actuarem a mando do regime. Paralelamente, Montag após matar Beatty e incendiar a sua casa é apresentado aos espectadores como um perigoso assassino, não tanto pelas imagens que são mostradas, porque estas são apenas fotografias do ficheiro de bombeiro de Montag e não são lesivas do seu suposto perfil insano, mas antes pela forte comunicação verbal que é veiculada aos espectadores. A caça ao homem é desencadeada por uma carrinha vermelha que apela aos cidadãos para estarem atentos: “Watch for a man running through the streets. Repeating. Calling all citizens. Wanted for murder: Montag. Occupation: Fireman. The criminal is alone and on foot. Let each one stand at his front door. Look and listen.” A comunidade é incitada a ajudar na caça ao homem, entendida como uma tarefa de prioridade máxima, pois está em causa a estabilidade do regime. Quando supostamente Montag é morto pelos disparos da polícia, a “prima” Claudette manifesta alívio ao expressar alegremente aos seus “primos” que “it’s all over, cousins. Montag is dead. A crime against society has been avenged.”

O regime apresenta-se sempre como o aliado do povo e como tal como a entidade salvífica capaz de trazer a paz, distinguindo-se do inimigo maldoso que planeia destruir a sociedade. O delírio que encerra os “Dois Minutos de Ódio” em homenagem ao grande líder e ao Partido exemplificam o papel de eleição do regime. É sugerido aos cidadãos que não se deixem enganar pelo aspecto das pessoas, por mais respeitáveis e honestas que pareçam, pois podem revelar-se infames traidores e assassinos. Goldstein é o bode expiatório do estado de sítio em que a Oceânia se encontra, assim como Montag e Bernard Marx se podem revelar vírus mortais para o bem-estar da comunidade, apesar de ambos ostentarem uma folha profissional incriticável e um estatuto importante no seio do aparelho de Estado.

A omnipresença dos *media* condiciona a acção da população, pois cria a dúvida, o receio e a instabilidade de estarem a ser observados e possivelmente prestes a ser denunciados por violar as normas do Estado. A omnipresença dos *media* incita ao cumprimento das leis e fomenta a união inter-grupal que desemboca na lealdade total ao regime.

A concentração de câmaras de televisão, televisores, aparelhos de rádio, altifalantes, microfones é veiculada como necessária para defesa da soberania e da estabilidade das comunidades e jamais é referida a sua verdadeira existência: o controlo total exercido sobre as populações.

A presença dos ecrãs tem uma função activa de induzir os indivíduos a agir de uma determinada maneira, conforme as normas do regime. Se tomarmos com atenção os programas de condicionamento de James, o trabalhador Delta e de John, o selvagem, constatamos que a presença da experiência cinematográfica manipula os sentidos e as emoções dos dois indivíduos, da mesma forma como o pequeno filme propagandístico o faz. Ambos são acorrentados a uma cadeira, com vários sensores colocados na cabeça, o que os obriga a fixar unicamente um grande ecrã localizado à sua frente, cena que se assemelha a uma outra cena famosa da sétima arte, cujo protagonista Alex, o jovem delincente de *Laranja Mecânica* (1971) de Stanley Kubrick é introduzido a um programa especial de reconversão social. Igualmente, Alex é preso a uma cadeira com um monitor colocado à sua frente e as suas pálpebras abertas, o que o impede de fechar os olhos. Seguidamente, imagens de paz e de amor são injectadas directamente para o seu cérebro, sendo incapaz de processar adequada e selectivamente todas as imagens. Após a experiência, Alex torna-se um jovem respeitável, respeitoso e cumpridor fiel das

suas obrigações sociais. No entanto, é ostracizado pela sociedade. Paralelamente, John e James vêem-se envoltos por uma miríade de slogans e de imagens que os incitam à prática de desporto e à valorização pessoal. Apesar de ser bastante semelhante o clip de imagens e de slogans que têm à sua disposição, divergem quanto ao apelo ao trabalho, no caso de James, e o apelo ininterrupto ao divertimento e à promiscuidade no caso de John. Todavia, de grosso modo as mesmas imagens e os mesmos slogans repetem-se em letras garrafais e multicolores. Os olhos de John movem-se rapidamente de modo a acompanhar o ritmo vertiginoso das imagens e da grande carga informativa que as acompanham, não só pelo conteúdo das mensagens que surgem no ecrã, mas também pela atenção que presta às vozes que repetem os slogans. Deste modo, os slogans, já de *per se* apelativos entranham-se nos ouvidos e no cérebro, como uma forma violenta de contágio viral, o que concorre para uma experiência cinematográfica totalizante. As mensagens sucedem-se uma a outra, por via a incentivarem John a fazer tábua rasa da História e dos eventos passados opressivos da humanidade: “History is bunk”; “Most historical facts are unpleasant”. No caso específico de John, pretende-se que ele abandone os seus valores humanos e opte por abraçar um projecto comum da sociedade: “Everyone belongs to everyone else”, no qual ele não deve pôr em perigo a sua estabilidade “Unorthodoxy threatens society”, mas pelo contrário fruir livremente de todos os privilégios à sua disposição “Celebrate yourself you are unique. No one is more unique than you”, inclusivamente negar a dor e a tristeza: “Soma: a gramme in time saves a life” e abraçar o prazer sem limites: “Hot contraceptives”. Ou ainda, apelar ao consumo desenfreado, por que não vale a pena arranjar ou reciclar os velhos produtos – o mesmo é recorrente para os cidadãos mais velhos como Linda –, mas antes adquirir produtos novos em folha: “If you like it why don’t you own it?” servindo esta questão como retórica simples para induzir todos os indivíduos de que é agradável, saudável e sensato possuir aquilo que desejamos e porque a lição sumária deste mundo é ser feliz a todo custo, sendo a felicidade dissimulada de direito inalienável “You have a right to be blissful”.

James e John são mergulhados numa grande espiral de cores, de música e de slogans reflectidos nos seus rostos que surgem em grande plano, luminosos e multicolores, a câmara seguindo um travelling lateral contorna a cadeira dos dois indivíduos ao realçar a experiência quasi-metafísica a que ambos são sujeitos. Esta experiência lembra a cena do filme *2001, Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley

Kubrick, na qual o astronauta Dave após fugir da nave, que, entretanto estava sob domínio do supercomputador Hal-9000, se vê engolido pelas dimensões tempo e espaço dirigindo-se numa viagem ciclónica com contornos alucinógenos que o transporta através do universo num caleidoscópio de imagens, luzes e formas espectaculares que acabam por se espelhar no seu capacete, e deste modo podemos observar a partir da sua câmara semi-subjectiva as sensações de medo, desconforto e encarceramento, surpresa e fascínio que perpassam o olhar de Dave. Semelhantemente, é o que sucede com James e John, mas igualmente com Linda Montag e com Winston e os seus “irmãos” ao serem submetidos pela experiência totalizante do cinema. Todos os seus sentidos ficam à alerta, não somente a visão e a audição, como que expostos a um manto de fantasia e de delírio do qual cada um deles é participante num movimento singular ou colectivo, como ocorre com Winston envolto numa massa humana. Nos seus cérebros ressoam as imagens e os slogans cinematográficos que tendem a tornar-se normativos para as suas vidas em sociedade.

É impressionante que ninguém consegue ficar indiferente ao condicionamento que supõe o discurso cinematográfico. A reacção da audiência não é indiferente ao terror, ao medo, à dor e à morte. Os cidadãos são envolvidos num estado de delírio colectivo do qual é impossível escapar, por não se conseguir distinguir o que se deve absorver do que não se deve absorver. O cérebro de cada indivíduo é bombardeado por mensagens subliminares que o tornam incapaz de agir por si, induzido a pensar e a agir segundo o que é transmitido. São inculcados nos indivíduos que assistem aos programas institucionais novos sentimentos, novas coordenadas de acção, assim como é reforçada a imagem de poder do regime.

Os esforços de condicionar as respostas de outrem sempre foram ambição de regimes e políticos e encontraram eco nas investigações do fisiólogo russo, especialista do aparelho digestivo dos animais, Ivan Pavlov (1849-1936). No decurso das suas investigações sobre a resposta dos cães de laboratório a alguns estímulos externos, Pavlov observou que os cães do seu laboratório salivavam sempre ante a presença de alimento e/ou, inclusivamente na presença do próprio Pavlov e dos seus ajudantes que normalmente lhes davam comida. Segundo ele pensava tal comportamento só dever-se-ia a uma actividade psíquica inata dos animais. Assim, o fisiólogo decidiu realizar uma experiência com os cães que consistia em fazer soar uma campainha que antecedia o surgimento da refeição. Após algum tempo de maturação do processo, os cães

começaram a segregar saliva ao ouvir o som da campainha. Tinham desenvolvido uma resposta condicionada de salivação apenas ao ouvirem o som da companhia. A salivação tinha-se tornado uma resposta aprendida. Pavlov designou este tipo de aprendizagem como condicionamento clássico.

Uma característica importante do condicionamento clássico reside no facto do sujeito submetido a esta aprendizagem ser totalmente passivo e incapaz de dominar e expressar a sua vontade. De acordo com o estímulo o sujeito passa a estar completamente à mercê do controlador.

Por seu turno o investigador norte americano John B. Watson (1878-1958) explica que todos os reflexos condicionados são decisivos para o progresso da aprendizagem.

Influenciado pelos trabalhos no campo da psicologia comportamental de Pavlov e de Watson, Burrhus Frederic Skinner (1904-1990) foi um proeminente psicólogo norte americano que advoga a necessidade da manipulação controlada do comportamento dos indivíduos mais perigosos com vista ao aperfeiçoamento das sociedades, sobretudo através do condicionamento operante. Concordava com Watson e com Pavlov que certos comportamentos seriam aprendidos mediante o condicionamento clássico. Todavia, assevera que a maioria dos comportamentos surge em consequência dos nossos actos. Assim sendo, Skinner entende que o condicionamento operante é todo o comportamento que resulta de uma causa.

O comportamento seria definido, segundo os princípios definidos por Skinner, pela frequência e a intensidade provenientes dos estímulos. O comportamento poderia ser ainda fortalecido. Um reforço positivo aumentaria a probabilidade de que ocorra uma determinada resposta, pela associação de implicações agradáveis para o sujeito, enquanto um reforço negativo provocaria efeitos nocivos para aquele.

Skinner adoptou uma caixa, a que deu o nome de “caixa de Skinner”, conseguindo que um rato esfomeado obtivesse alimento ao puxar uma pequena alavanca no interior da caixa. Após várias tentativas, o rato aprende que recebe o prémio alimentar ao accionar a alavanca ao mesmo tempo em que elimina a situação dolorosa provocada por pequenos choques eléctricos. Desta forma, aprende a extinguir a dor e a obter prazer relacionado com o alimento.

À luz da doutrina de Pavlov e de Skinner observamos como as três sociedades se sustentam na necessidade de condicionar o comportamento dos cidadãos para os

interesses dos regimes. Não é por acaso que o centro nevrálgico da manipulação das vontades dos indivíduos no “World State” tem por nome “Neo-Pavlovian Conditioning Center”. É neste local onde Bernard Marx trabalha e onde ocorre a lavagem cerebral de John e James. Igualmente, o método da hipnopédia, pelo qual 62400 repetições fazem uma verdade, sugere a operacionalização dos princípios daqueles investigadores, ou seja, o condicionamento dos comportamentos dos indivíduos à lei do regime. Ao validarem o que é pretendido pelo regime, o mesmo é dizer aceitarem sem reservas o *status quo* e mostrarem a lealdade ao regime, tal como os ratos de Skinner, os indivíduos são recompensados com vários divertimentos, distrações ou simplesmente a manutenção da sobrevivência do indivíduo na sociedade como no caso de *Nineteen Eighty-Four*.

O indivíduo assemelha-se a um botão que o regime prime para conseguir o que deseja, neste caso ter um exército de homens, mulheres e crianças fanáticos obedientes, capazes de auto-sacrificar-se em nome do regime. As massas entram em delírio, num estado de profunda hipnose, alienadas de tudo aquilo que as rodeia. Linda Montag vive mergulhada numa espiral de entretenimento fácil e cómodo proporcionado pela televisão. Mesmo após o fecho dos canais televisivos, as luzes multicolores provenientes do televisor concorrem para o bem-estar emocional de Linda. A sua dependência pela televisão torna-a incompatível com o mundo fora de portas, estranho e cinzento, sem a música rítmica e suave e a alegria que a televisão lhe proporciona.

De igual modo, no “World State” assiste-se a uma verdadeira tirania dos ecrãs e dos altifalantes, que têm uma função de controlo da ordem pública, da unidade inter-grupal, da promoção do trabalho e do consumo, do apelo do divertimento e do prazer.

Os cidadãos têm tudo para serem felizes. No entanto, em ambos os casos, esta felicidade é imposta à força, pela manipulação dos interesses dos cidadãos e da sua vontade reprimida: Mond auto-sacrificou a sua carreira de promissor cientista em prol do bem comum, pois os interesses do estado sobrepõem-se sempre aos interesses dos cidadãos.

Como cobaias os cidadãos são prisioneiros dos regimes e incessantemente devem mostrar lealdade pelo cumprimento integral das leis. Como recompensa são-lhes facultados modos de diversão e felicidade fáceis e cómodas, para se manterem num estado letárgico de ignorância. Os cidadãos tornam-se como esponjas que absorvem

tudo que lhes é transmitido, como drogas, desportos e entretenimentos vários veiculados pelos meios de comunicação como a televisão e o cinema.

Cada projecção de um programa televisivo ou cinematográfico assemelha-se a um teste psicológico, em que se analisa o comportamento dos indivíduos quando estão perante imagens e situações de horror e de morte, ao focar a causa da infelicidade do povo nos inimigos do regime. Na Oceânia pretende-se através dessas imagens modelar o comportamento dos indivíduos levando-os a actuar de acordo com os preceitos do regime, mas também pelo cunho do próprio regime desencadear uma resposta de ódio no coração dos espectadores para com aqueles que são apontados como os principais geradores do estado de instabilidade de toda a comunidade, fazendo jus ao nome desta celebração dos “Dois Minutos de Ódio”⁹. O apelo às emoções básicas do público quer seja, o amor, o rancor ou a comiseração ou ainda, a esperança na vitória estimula o lado irracional dos indivíduos em detrimento do seu lado racional. No fundo, basta ao Partido mostrar as imagens certas acompanhadas das palavras igualmente certas para criar nos cidadãos a noção que algo poderá melhorar. O Partido declara-se como a salvação e redenção de todo o mal, ao mesmo tempo que promete vencer os inimigos da pátria, ao fazê-lo, diz apenas o que o povo espera ouvir, acalentando a sua esperança num futuro melhor.

As crianças da Oceânia, tal como Linda Montag, *em Fahrenheit 451*, que não deixa de ser uma criança mimada em ponto grande ou mesmo os indivíduos ingénuos do “World State” reproduzem à letra o que o grande modulador ecrã transmite. Os indivíduos do “World State” são constantemente bombardeados com mensagens incentivando a sua felicidade e impossibilitados de tomarem as decisões por si, tomam à letra todas as mensagens que lhe são dirigidas como garantia de felicidade.

Numa ocasião, Linda Montag aplica um golpe de Judo em Montag, previamente ensinado por um mestre de Judo no programa da “prima” Claudette. Noutro momento, sugestionada pelo anúncio de uma nova lâmina de barbear compra um exemplar para oferecê-lo ao seu marido.

⁹ Compara-se a histeria colectiva impulsionada pelo filme propagandístico enquadrado na celebração dos “Dois Minutos de Ódio” com os discursos inflamados apelativos do ódio racial e da violência de Pink, a figura central do filme *Pink Floyd: The Wall* de Alan Parker (1982). Note-se também as semelhanças ao nível da estrutura da máquina de propaganda do partido encabeçado por Pink e do Partido Ingsoc.

Já no documento literário Montag enquanto está no metro e tenta concentrar-se para ler uma bíblia que tem escondida, é bombardeado pela publicidade subliminar a um dentrífico.

Shut up! Shut up! Shut up! It was a plea, a cry so terrible that Montag found himself on his feet (...). The people who had been sitting a moment before, tapping their feet to the rhythm of Denham's Dentifrice, Denham's Dandy Dental Detergent, Denham's Dentifrice (...) (Bradbury 1993: 87).

Nos três regimes, a televisão comanda o ritmo das vidas dos indivíduos conferindo-lhes uma posição central de receptáculos de normas e leis que devem respeitar. Os regimes formatam os cidadãos através de uma cultura massificada que privilegia a saciedade imediata das suas necessidades com vista à estandardização de comportamentos modelos, em detrimento de uma cultura promotora da potenciação de todas as suas vertentes psico-cognitivas. Sendo assim, criam indivíduos ignorantes, passivos e facilmente manipuláveis, sobretudo por intermédio da institucionalização dos meios de comunicação.

Os *mass media* dirigem-se a grandes massas empregando símbolos míticos, temas passionais e técnicas psicológicas. Tanto Linda Montag como James ou, como os filhos de Parsons não têm uma cultura sustentada no conhecimento proporcionado pelos livros que lhes transmita outra perspectiva do mundo e que eventualmente possam contrapor à sua própria sociedade. Deste modo, incapazes de detectarem a sua condição de escravos, tornam-se instrumentos idóneos dos quais os regimes se servem para eliminar as raízes podres que tencionam destruir e manter a estabilidade e a posição dominante que granjeiam.

A maior parte dos nossos comportamentos são aprendidos por observação directa e conseqüente imitação. É normal nos seres humanos reproduzirem os comportamentos das pessoas que tomam como modelos, e com os quais se identificam ou, simplesmente desejariam ser. A sociabilização humana não raras vezes passa por observar e copiar os comportamentos dos outros para ser aceite dentro de uma comunidade a que se anseia pertencer.

O investigador canadiano Albert Bandura (1925) advoga que é primordial a observação e a imitação no processo de aprendizagem. A sua teoria da aprendizagem

social ou modelagem social deixa bem claro que um novo conjunto de comportamentos pode ser integrado pelo indivíduo através da imitação de um modelo. Bandura explica que os comportamentos de tipo agressivo resultam da observação e reprodução de comportamentos primários igualmente agressivos, sobretudo em crianças que são facilmente influenciáveis, por não distinguirem o bem e o mal. Para comprová-lo, levou a cabo uma simples experiência. Ele e a sua equipa juntaram vários meninos e meninas em três salas. Cada grupo estava perante uma situação diferente. Na primeira sala as crianças observavam como um homem gesticulava furioso, gritava, pontapeava e batia com um martelo num boneco insuflável. Na segunda sala as crianças observavam como um adulto agia com normalidade sem mostrar sinais de agressividade. Finalmente, na terceira sala as crianças estavam sozinhas sem a presença de qualquer adulto. Num compartimento contíguo às três salas Bandura e a sua equipa registaram o comportamento das crianças. As crianças da sala um, ao contrário das demais crianças, tendiam maioritariamente a imitar o modelo agressivo que tinham observado, ao também elas gritarem e baterem no boneco insuflável. Pelas suas observações e análises retiraram as seguintes ilações: a predisposição para comportamentos hostis parece intimamente associada ou até estimulada pela presença de modelos cuja agressividade é notória.

Os investigadores Anthony Pratkanis e Elliot Aronson na obra *The Age of Propaganda: the everyday use and abuse of persuasion* associam a escalada de actos violentos nos Estados Unidos com a transmissão televisiva de desportos agressivos, sobretudo o boxe, desporto com grande cobertura mediática naquele país. Algo semelhante ocorre nas imediações de circuitos automobilísticos quando há corridas de motos e de carros e os fervorosos adeptos tentam emular os seus ídolos.

A 20 de Abril de 1999 dois jovens estudantes da Columbine High School, no estado de Colorado, protagonizaram um dos maiores massacres num recinto escolar norte americano. Eric Harris e Dylan Klebold dispararam sobre dezenas de colegas e alguns professores, acabando por matar uma dúzia de companheiros e um professor, cometendo suicídio de seguida. Este massacre horrorizou os Estados Unidos e abriu o debate sobre a violência entre comunidades estudantis, o uso e a posse de armas de fogo e o mau exemplo de vídeo-jogos, filmes e séries televisivas com elevado grau de violência. O *modus operandi* dos dois jovens denota grande perturbação mental e

frustração dos dois jovens que, na altura, se consideravam inadaptados ao ambiente escolar, apesar de ambos serem bons alunos.

Os filhos de Parsons como jovens militantes do Partido Ingsoc são um bom exemplo da influência e o do fascínio que sobre eles é exercido o poder da imagem cinematográfica, sobretudo mediante a transmissão dos julgamentos e dos enforcamentos dos inimigos do Partido. As crianças vibram com tal espectáculo de horror e de carnificina, o que não é estranho, uma vez que o regime adorna os eventos, através da mesma máquina de maquilhagem propagandística para torná-los agradáveis. Os filhos de Parsons são extremamente influenciáveis como qualquer criança, por exemplo as crianças visadas na experiência de Bandura, e facilmente reproduzem o que vêem na televisão, pois são ainda bastante novos para distinguirem o bem do mal.

Aqueles eventos transmitidos têm igualmente um papel duplamente dissuasor. Por um lado, exemplificar a toda a população o que sucede quando alguém se opõe às normas instauradas, e por outro lado, rotular a missão de eliminação dos agentes que operam e desejam destruir a pátria como indispensável, e que com certeza conta com o apoio – forçado – de todos os cidadãos.

Henry Foster é humilhado perante a nação, através dos órgãos de comunicação social que presenciam o momento da sua detenção e expõem o seu crime de ser pai de John como uma blasfémia para toda a sociedade. Montag quando se torna fugitivo é alvo da atenção mediática e o seu rosto aparece de vários ângulos na televisão. É já considerado criminoso, mesmo antes de ser levado a julgamento parcial. Winston e os demais detidos por crimes contra o Partido Ingsoc são sempre julgados e os julgamentos televisionados, assim como os seus nomes relatados pelos altifalantes espalhados por Londres. A instabilidade e a ideia de que ninguém está a salvo de estar no local errado, à hora errada, leva-os a estar à alerta num estado de sítio, de confusão e extenuação mental e de medo, e a sua única forma de escapar é demonstrar lealdade ao regime, devendo seguir à risca as normas de conduta ditadas, tentando sobreviver por todos os meios, nem que para isso se tenha que denunciar pai, mãe, marido ou mulher.

No que aos proscritos Henry Foster e Guy Montag concerne, a televisão, no sentido lato de poderoso meio de informação, atrai ambos os indivíduos para o abismo. Uma vez que têm uma posição relevante na hierarquia nada faria prever que tivessem um comportamento disruptivo, o que suscita grande curiosidade por parte da opinião pública. Curiosidade esta que é exacerbada e explorada pelo próprio interesse mediático

focalizado pelos *media* que caracteriza ambos como ameaças para a estabilidade da comunidade, do mesmo modo como Marx, Goldstein e os exércitos bárbaros inimigos também se enquadram noutros momentos como ameaças reais.

Por detrás dos meios informativos o regime incentiva esta caça às bruxas, manifestando uma forma de amordaçar e limitar a liberdade de acção dos cidadãos, e conseqüentemente pelo medo do que lhes poderá ocorrer condicionar a sua própria acção, procurar o único refúgio possível, o amor e a lealdade incondicional ao regime.

Constatamos que os regimes se valem da ignorância e da passividade dos cidadãos para se manterem no poder. Manutenção esta conseguida não raras vezes pela instauração de um clima de terror e de instabilidade. Como o atesta a leitura que Winston faz do livro de Goldstein, que apesar de ser da autoria do Partido, é o manifesto do próprio Ingsoc e dos seus ideais, tratando-se, igualmente, de um discurso propagandístico.

In accordance with the principles of Doublethink, it does not matter if the war is not real, or, when it is, that the victory is not possible. The war is not meant to be won. It is meant to be continuous. The essential act of modern warfare is the destruction of the produce of human labour. A hierarchical society is only possible on the basis of poverty and ignorance. In principle, the war effort is planned to keep society on the brink of starvation. The war is waged by the ruling group against its own subjects. Its object is not victory over Eurasia or Eastasia, but to keep the very structure of society intact.

Outro aspecto importante prende-se com James e Winston considerados “falhas do sistema”. Facilmente se compreenderia que fossem descartados pelas altas patentes dos regimes, mas isso não sucede, bem pelo contrário, pois, como todas as demais falhas, merecem especial destaque, como forma de torná-los novamente seres activos e úteis para os regimes, e assim provar a superioridade dos regimes que governam as duas sociedades. Se fossem deixados à sua mercê, provocariam o caos na sociedade, por constituírem uma ameaça à estabilidade da comunidade, o que inviabilizaria a figura do regime como forte e invencível que presumivelmente defende o bem-estar da comunidade. Tanto James como Winston são reprogramados para se reconverterem às normas dos regimes e poderem ser duas ovelhas de volta ao rebanho. Pela tortura ou pelo recondicionamento de cariz pavloviano ambos os indivíduos são sujeitos a uma

lavagem cerebral, que toma contornos de manipulação, mas com o rótulo de cura. O'Brien e Foster surgem como pedagogos ou padres que têm a missão de reconverterem os ímpios ou os hereges. Todos os indivíduos têm que fazer parte do plano universal que cada regime lhes tem confiado para eles. Ninguém é excluído do paraíso estatal, pois os regimes nunca desistem de ninguém.

Notamos como o povo recebe as informações distorcidas, conforme os desígnios do regime. A verdade não pode ser revelada sob pena de colocar em perigo a liderança. Os meios de informação, como seria expectável, não têm como função informar, mas sim distorcer a realidade dos factos de modo a coadunar-se com a realidade imposta pelo regime, e conseqüentemente enformar o indivíduo à sua imagem e semelhança. Os meios de comunicação transformam os indivíduos em seres passivos, ignorantes e desprovidos de qualquer consciência individual, tornando-os mesmo, em autênticos exércitos de robôs prontos a obedecer ao regime até à morte.

3. A tríade onnipresença, onisciência e onipotência do poder: o encapsulamento e a vigilância do indivíduo

As sociedades dos três regimes formatam as pessoas segundo os interesses na manutenção do *status quo*. Quando Clarisse pergunta a Montag porque é bombeiro e porque queima livros, este responde-lhe de uma forma descontraída:

Well, it's a job like any other. Good work with lots of variety. Monday, we burn Miller; Tuesday, Tolstoy; Wednesday, Walt Whitman; Friday, Faulkner; and Saturday and Sunday, Schopenhauer and Sartre.

As suas palavras correspondem a uma formatação por parte da chefia, palavras-chave, lugares-comuns induzidos por alguém superior e não dissecadas pelo seu próprio raciocínio.

Em *Brave New World* os protagonistas Lenina, Bernard e os demais cidadãos reproduzem tudo o que lhes foi ensinado ao longo das suas vidas, inclusive os slogans transmitidos pelos ecrãs. Constantemente repetem frases-chave dos valores do regime, como "everyone belongs to everyone else" ou "be happy!" Estes slogans pela sua

singularidade e pela sua constante repetição, por falsos que sejam, tornam-se como verdades irrefutáveis “62400 repetitions make one truth”.

O mesmo acontece com o amigo de Winston, Syme, ou o próprio Parsons. Ambos respondem sempre através de frases feitas, que envolvem obediência ao regime. Syme trabalha no aperfeiçoamento da décima edição do dicionário de Novilíngua. Nas conversas que mantém com Winston revela ser seguidista dos ditames do regime em relação à Novilíngua: “The secret is to move from translation to direct thought to automatic response.” Syme tal como Parsons não põe em questão nada do que o regime diga ou ordena, por exemplo, Parsons não parece pensar por si. Debita tudo o que o Partido institui, aceitando tudo sem por qualquer entrave. Quando é diminuída a ração de chocolate, no entanto sendo anunciado através dos altifalantes do refeitório que iria ser aumentada, Parsons reage com entusiasmo, nunca, em qualquer momento, pondo tal anúncio em dúvida. Tanto Syme como Parsons, de modo a fazer parte dos eleitos do Partido, continuando a ser privilegiados e não culpados de qualquer crime que demonstre a sua individualidade, a sua diferença num estado opressor, reproduzem tudo que lhes é imposto, tornando-se protótipos ideais do cidadão perfeito, que a tudo acede sem pôr entraves.

As três sociedades orientam o seu poder numa plataforma de permanente vigilância e encapsulamento dos indivíduos não lhes permitindo aceder ao real conhecimento dos factos. Os *mass media*, enquanto meios institucionalizados e monopolizados pelos regimes tornam-se alicerces essenciais na transmissão das leis e das normas. Dadas as enormes potencialidades dos *mass media*, as normas mais facilmente são digeridas e absorvidas pelos cidadãos e assim postas em prática mais rapidamente. Deste modo, é expectável que cumpram as regras senão correm risco de vida, porque existem as figuras da autoridade que fiscalizam o cumprimento das normas. Assim sendo, os cidadãos são condicionados pela informação que recebem e coercidos pelo medo a adaptarem a sua forma de pensar e de agir, fazendo correspondê-las às necessidades dos próprios regimes e à sua necessidade intrínseca de sobreviver. Além das potencialidades dos meios de informação e comunicação, que igualmente podem assumir uma vertente lúdica de entretenimento, têm a função de auxiliar os regimes na vigilância e enclausuramento dos cidadãos.

Uma vez que a esfera privada dos indivíduos é invadida e mesmo absorvida pelo Estado, deixa de haver liberdade individual para agir conforme a vontade de cada um.

Os indivíduos dominados pelo ritmo e ordens veiculados pelos *mass media* são forçados consciente ou inconscientemente a corresponderem o seu comportamento às expectativas e às normas do regime, pela presença ubíqua, onisciente e onipotente que este detém.

Não somente os *mass media* e a panóplia de instrumentos tecnológicos e os agentes da lei, como os bombeiros, a polícia de pensamento e os Alfas controladores do estado têm o papel essencial na vigilância e repressão da população. Devido ao seu enorme poder formatador de mentalidades, os *mass media* induzem os indivíduos a transformam-se em leais e fervorosos seguidores dos líderes, que inclusivamente caso seja necessário, dão a vida por eles. Quando os olhos e os ouvidos não alcançam, não vislumbram o perigo da ameaça de insubmissos, os leais e fervorosos adeptos, altamente influenciáveis e inaptos para pensarem por eles mesmos. A comunidade interligada pela rede dos meios de comunicação e entretenimento identifica-se com a voz do líder e afigura-se como uma rede de alerta global. Cada cidadão corresponde a uma célula ou, um neurónio que está sob as ordens do sistema nervoso central, o regime, a quem deve total obediência e primazia. Este controla com um domínio centralizador todo o organismo ao exercer uma vigilância apertada e conseqüentemente o seu poder totalitário e abusivo.

Através do clima da insegurança, intriga e suspeita, a denúncia torna-se uma prática comum e mesmo promovida pelos regimes no sentido de fazer crer às pessoas que ao denunciarem os infractores estão a zelar pelos interesses da própria comunidade e estão a demonstrar o serviço e lealdade para com o regime. Linda Montag, as milícias juvenis do Ingsoc ou, os alunos de Lenina tornam-se, em diferentes situações, fiéis cumpridores das normas do Estado ao transformaram-se numa extensão do olhar vigilante e controlador dos regimes. O que é inalcançável mediante o uso da panóplia de instrumentos tecnológicos à sua disposição, pode ser alcançável para os olhos e os ouvidos dos leais seguidores. Os ensinamentos dos regimes criam pessoas suicidas e fundamentalistas que são células do próprio organismo. As células não se dissociam do governo porque são o prolongamento exponencial do olhar vigilante e implacável do próprio governo. Como aquelas, os membros da sociedade conhecem desde muito cedo a função que lhes é transmitida e cumprem-na rigorosamente para a manutenção da estabilidade do organismo.

Na Oceânia a transmissão televisiva dos julgamentos e das execuções dos rebeldes enquadra-se no plano de educação do regime do Ingsoc que fomenta uma sociedade violenta e instável. A denúncia, a insegurança e o medo de ser apanhado pela teia do regime fazem parte da rotina diária da população. A transmissão de ditos eventos sugere o propósito de consolidar este ideário de medo e instabilidade, igualmente funcionando como pólos de distração de um povo inculto, refém da ignorância, passividade e conformismo e uniformidade que lhes são impostas. Um povo que tinha apenas como agentes de diversão os banquetes cruéis compostos por confissões de criminosos, julgamentos e execuções, quer fossem através do método de enforcamento ou do método de fuzilamento. Para espanto de Winston a audiência regozija-se com semelhante barbárie.

A crueldade destes actos não tem somente propósitos de entretenimento, mas, mormente um exemplo dissuasor para reprimir a vontade de rebelião dos indivíduos potencialmente perigosos.

Em *Fahrenheit 451*, a colectividade está interligada mediante o acesso à televisão e anestesiada pelos programas com conteúdos normativos, banais e mesmo ingénuos que são constantemente transmitidos. Jamais é solicitado ao espectador que empregue as suas qualidades intelectuais, tem sim, pelo contrário que absorver indiscriminadamente como se fosse uma esponja todos os programas recreativos que tem à sua disposição. Relembremos o programa da “prima” Claudette, “Come play with us”, uma telenovela interactiva em formato *reality-show* que é orientado para aqueles indivíduos ingénuos, facilmente manipuláveis e fáceis de agradar, como é o caso de Linda Montag. Linda só tem que responder às deixas dos outros participantes. Até mesmo uma criança de sete ou oito anos poderia participar com sucesso neste jogo. Efectivamente, Linda comporta-se como uma criança em ponto grande, ao deixar-se maravilhar pelo mundo mágico da televisão, ao contentar-se em jogar um jogo simples, e vaidosa espera que as amigas assistam ao programa e se roam de inveja da sua participação.

Num mundo pintado de cor-de-rosa, no qual a ilusão e a barbárie andam de mãos juntas, pela acção activa dos ecrãs contribui para o estado de calma física e mental, a ilusão que tudo é possível torna-se real. Linda Montag participa atentamente nos programas interactivos proporcionados pela televisão, nunca questionando a figura paternal do ecrã e a amizade dos “primos” telespectadores, tal como Lenina e Bernard

participam em todos os eventos promovidos pelo Estado e centrados nos ecrãs magnéticos e na profusão da felicidade consolidada na alucinogénea soma.

A caça montada a Guy Montag é transmitida como se fosse um jogo para entreter toda a comunidade, e no qual todos os cidadãos que vivam nas imediações da sua casa estão convidados a participar. De igual forma, no “World State” os meios de comunicação centram a sua atenção no crime dos criminosos, nomeadamente, de Henry Foster e dos estranhos modos de vida do espécime raro que é John, o selvagem. Mond lembra a Marx que a sociedade é atraída pela novidade, neste caso John, mas que rapidamente se cansarão da novidade, pela sua efemeridade. A afirmação de Mond só vem revelar a sociedade consumista do “World State” que prefere artigos novos em folha a artigos velhos, que ainda podem ser aproveitados.

Em suma, os três regimes recorrem à televisão como veículo de promoção do entretenimento, como factor exógeno de distração do indivíduo e exposição mediática e humilhação pública, com claros pressupostos dissuasivos e catequizantes do papel passivo e ignorante que deve ter perante a máquina massificadora e uniformizadora do regime. Os meios de comunicação e entretenimento são veículos prioritários institucionalizados de propaganda. Estes tornam-se os olhos e os ouvidos sempre presentes e atentos do regime. Pelos *mass media* nada escapa ao regime. Os monitores, os ecrãs de cinema, os aparelhos de rádio e todos os demais instrumentos tecnológicos têm o seu cunho. A omnipresença dos meios tecnológicos particulariza a necessidade de controlar todos os movimentos e reacções dos cidadãos. Na Oceânia e no “World State” os ecrãs configuram a paisagem de todos os recantos da comunidade. Na Oceânia não podem ser desligados, à excepção dos ecrãs dos membros do Partido Interno. Ao que temos de adicionar a presença indiscreta e quase ininterrupta das vozes que irrompem dos altifalantes localizados nas casas, nas ruas, nos refeitórios, nos postos de trabalho e nas estações ferroviárias. No caso do “World State” o processo da hipnopédia conecta os mais novos membros da comunidade para com as necessidades do sistema. As mensagens provenientes dos ecrãs e das vozes dos altifalantes bombardeiam os indivíduos com as normas que devem cumprir.

Em *Fahrenheit 451* a televisão e a rádio, embora podendo ser desconectados, raramente o são. Linda Montag adormece ao som, às luzes e às sensações provenientes de um pequeno televisor que tem no quarto e de uns pequenos auscultadores que coloca nos ouvidos. Como a soma e a imposição das normas de felicidade no “World State” os

meios tecnológicos ao alcance de Linda, mãe de John, tornam a sua vida bem mais aprazível e cómoda.

Os monitores servem não só para observar, mas, sobretudo para ser visto. Tornam-se num excelente canal de comunicação entre o topo e a base da hierarquia. No “World State” os Alfas são delegados para analisar o desempenho dos trabalhadores das castas inferiores, sobretudo a partir dos dados recolhidos através dos monitores. No condicionamento de James e de John, Henry Foster e Bernard Marx analisam o sistema nervoso dos seus “doentes” mediante o uso dos ecrãs, funcionando como controladores telemétricos. Igualmente, na Oceânia os monitores detectam as flutuações nervosas, a pulsação cardíaca, assim como todos os gestos dos indivíduos. Além disto, Winston é perseguido para onde quer que ele se dirija pelo olhar magnânimo e esmagador do *Big Brother*, sustentado no lema que parece ler a alma de Winston e dos seus pares: “Big Brother is watching you!”

Em *Fahrenheit 451* o ecrã não representa o olhar directo e vigilante do regime, mas nem por isso é menos interventivo e perscrutante do comportamento do indivíduo. Como nas outras duas sociedades, o regime alimenta o indivíduo de falsas expectativas, acalentando-lhe as suas necessidades e o seu papel no seio da sociedade pela manipulação total do seu estado anímico. Importa notar que o ecrã em *Fahrenheit 451* denota a presença invisível que supõe o regime manipular os conteúdos da televisão, a criação de um mundo de felicidade, paralelamente com o que ocorre no “World State”. Em ambos os casos concorrem definitivamente para a idealização de um universo de felicidade. Imersos num clima de paz e de ininterrupta alegria o comportamento da audiência é condicionado. Ao conceber a programação televisiva, o regime de *Fahrenheit 451* tem de ter em conta o seu propósito de manter o público num estado letárgico, que seja facilmente dominado e que facilmente conheça a voz de quem o domina. Como demonstra um dos homens-livros que Montag encontra no momento em que todos os meios informativos centram a sua atenção na sua captura de Montag: “They can’t keep the viewers waiting much longer. The show must go on. They’ll find somebody.” Alguém que sirva de isco para manter viva a atenção do público. O regime tem sempre claro a necessidade de orientar o interesse do público, mantê-lo “preso” aos programas propagandísticos que são transmitidos. Uma vez que a televisão comanda o ritmo de vida e os instintos – algo que é transversal aos três documentos fílmicos –, as reacções do público passam a ser transparentes. Deste prisma entende-se que

espectáculo da perseguição de Montag não se pode estender até à exaustão. O público está mal habituado com programas não muito longos e com final feliz, que não exijam ou tragam a distração do acontecimento que se pretende transmitir pelos meios de informação. Verificamos como rapidamente, mediante o seu chamamento os cidadãos comparecem em massa para apanhar o perigoso Montag.

Nenhum cidadão é autónomo da comunidade, como nenhuma célula é autónoma do organismo. Muito pelo contrário, todos os cidadãos estão dependentes uns dos outros e todos do coração e do cérebro do sistema, interligados numa corrente que não devem e não podem abandonar para não quebrar a unidade do próprio sistema. Estão interligados, devido à sua condição de escravos sem vontade própria e alimentados mediante os tentáculos da tecnologia, que lhes fornece um clima de esperança, de paz ou, de felicidade. Acreditam no poder incomensurável daquele ou daqueles que lhes mostram o caminho da felicidade e, que depois de devidamente seduzidos, os motivam a denunciar e extinguir as células danosas que ameaçam a sanidade de todo o organismo.

Os indivíduos vivem num estado de total cegueira, reféns nas suas celas físicas e psicológicas, coercidos pelo medo ou pela crença, incapazes de vislumbrar a verdadeira realidade. A sua reclusão inibe-os de contactarem com a verdadeira luz da experiência humana, pois não têm o direito de exercerem plenamente a sua humanidade. Sendo assim, despojados dos prazeres e dos conhecimentos que a sua natureza humana lhes proporcionaria, são conservados numa redoma de vidro, num estado de entorpecimento mental e físico, moldados pela tecnologia e transformados em robôs que servem a perpetuação dos líderes no poder. As mentes dos indivíduos ao serem controladas, convertem-nos física e psicologicamente em seres cativos que obedecem sem hesitar aos mandamentos do sistema. Na sua cela sem liberdade à vista, nos seus cubículos vigiados e controlados, com os movimentos restringidos, ensinados a viver enclausurados, acreditando que tudo é feito para seu bem, vivem, respiram e trabalham para o regime.

O local de trabalho de Winston assemelha-se a uma prisão. A câmara localizada em cima desloca-se longitudinalmente mostrando-nos a multidão de homens e mulheres que trabalham na secção do *Minirec* para refazer a verdade de modo a corresponder às necessidades do Partido, assemelhando-se a uma linha de montagem e de produção. Além disto, todos os trabalhadores do aparelho do Partido vestem um uniforme azul que

os identifica como membros não só daquele, mas, sobretudo prisioneiros da ideologia tirânica do Ingsoc. Semelhantemente, os indivíduos das castas inferiores no “World State” são obrigados a vestir uma farda própria que não só os relaciona com a casta a que pertencem, mas funciona como um marcador da sua posição social para toda a vida.

No interior do seu cubículo de trabalho, Winston é observado pelo olhar de *Big Brother* no ecrã que tem diante de si. Uma mensagem acompanha a figura do líder como se tratasse de uma legenda, que incentiva os trabalhadores a pensarem e a escreverem utilizando somente a Novilíngua.

Em *Brave New World* a fábrica Delta 17 é o exemplo mais perfeito da configuração da sociedade como uma linha de montagem, onde o indivíduo é totalmente suplantado pela máquina, quando não se transforma ele mesmo numa máquina, em seguimento dos princípios de Ford e Taylor. Os Deltas são escravos dos propósitos consumistas dos Alfas e dos Betas ao verem-se obrigados a trabalhar como única função servir os interesses daqueles. A desumanização é a palavra-chave neste modelo organizacional. Os Deltas são monitorizados pelos Alfas, delegados pelo regime para controlar as falhas comportamentais daquela casta. A sua presença é obviamente inibitória e condicionadora. A única preocupação da chefia Alfa é prevenir problemas no seio das castas inferiores que possam originar um menor rendimento da sua parte e consequentemente atrasos na produção de bens. Henry Foster afirma que o sistema funciona, mas preocupa-se quando James se recusa a trabalhar. Henry explica-lhe que se a produção parar gera instabilidade.

Fora do âmbito do trabalho, a vida é regida pelo olhar monopolizador e sempre à alerta do regime, quer seja por intermédio dos ecrãs, dos altifalantes, quer seja pelo olhar denunciador dos radicais adeptos do sistema. O sistema de alerta e de vigilância centrado no próprio regime e simbolicamente figurado no *Big Brother* acompanha o indivíduo para onde quer que ele vá, como um carcereiro que o vigia atentamente por um buraco disfarçado numa das paredes da cela, mas que, no entanto, lhe permite ter uma visão privilegiada daquele. Para evitar certos actos que manifestem descontentamento, o carcereiro faculta-lhe uma série de entreténs e pequenos prazeres para passar o seu tempo e levá-lo a crer que não está efectivamente preso.

Esta imagem parece coadunar-se com o papel de total vigilância e manipulação do indivíduo por parte de qualquer um dos três regimes. Contudo, nos três casos, o regime é ao mesmo tempo o carcereiro e o administrador do cárcere.

No centro do sistema fechado, na redoma de vidro em que os cidadãos são mantidos física e psicologicamente reféns, e da qual não podem escapar, o regime regista todos os seus movimentos. O projecto do olho central que tudo vê foi transposto pelo filósofo e reformador social inglês, Jeremy Bentham (1748-1832) ao idealizar um audaz modelo de prisão que apelidou de Panóptico, em 1791. O panóptico consiste numa prisão circular com um posto de vigia no centro, de modo a que os guardas possam observar todos os prisioneiros. Segundo McQuire:

the Panopticon was intended as a reform of prison design which would enable the supervision and scrutiny of prisoners in the most humane, efficient and cost-effective manner possible. (...) Its operating principle was simple. In a prison building with central observation tower ringed by back-lit cells, a single supervisor placed in a central position is able to observe the behaviour of a multiplicity of prisoners, each silhouetted in their respective cells. The same light which exposes the prisoners enables the observer to remain shadowed and unseen. Even if supervision is discontinuous, the dissymetry of the mechanism ensures that a constant state of potential visibility can be induced in each prisoner (McQuire 1998: 38).

O panóptico é actualmente visto como uma forma de vigilância, ao servir de modelo de inspiração na construção de edifícios estatais, escolas e evidentemente prisões. A vigilância tornou-se nos nossos dias uma obsessão para os governos no sentido de precaver possíveis ameaças para a segurança nacional, mormente, após o 11 de Setembro que mudou a forma do Ocidente encarar a questão do terrorismo. Mediante o uso e abuso da tecnologia passou a ser demasiado simples espiar a vida de outra pessoa.

Tal como Deus, o regime dado o seu poder de tudo ver, conhece o pensamento dos indivíduos através dos seus gestos, das suas reacções e dos seus murmúrios, sem saber que estão a ser atenta e detalhadamente escrutinados a todo o momento. Conhecer o outro tão profundamente, bem melhor do que ele se conhece a si mesmo, torna-se uma vantagem para o regime e para aqueles que o dirigem, pois facilmente conseguem prever todos os movimentos daqueles que se colocam no horizonte e no foco de atenção do olho central.

No interior da sua cela, Winston é observado pelo olhar do *Big Brother* no tele-ecrã que tem diante de si. O estranho semblante condiciona Winston visto que ele ignora o porquê da sua presença hostil e não neutral. O seu olhar parece ler-lhe a alma, tornando-o desconfortável. Talvez o segredo do seu sorriso enigmático esconda a razão da superioridade do Partido, superioridade que lhe permite vencer sempre. Nem mesmo em casa, Winston e os seus “irmãos” têm liberdade ou privacidade. O ecrã e os altifalantes são impossíveis de desligar. O olhar de *Big Brother* segue-o sempre. Winston tal como os prisioneiros do panóptico não sabe quando está a ser observado e muito menos por quem, o que cria nele e nos seus semelhantes, uma enorme instabilidade. Quando pensa que ele e Julia estão a salvo de qualquer olhar de terceiros no quarto do Sr. Charrington, por detrás de um velho quadro esconde-se um ecrã que testemunha, inequivocamente, oral e visualmente o comportamento indecoroso de ambos ao longo das semanas de refúgio naquele ambiente doméstico idílico. A sua intimidade tinha sido suprimida pela máquina inexorável e ditadora do regime. A sua vida conjugal supunha uma afronta à lealdade incondicional que supostamente ambos devotariam ao Partido. Espiados os seus movimentos, Winston e Julia ficam impotentes, esmagados pela sociedade transparente que tudo vê, tudo sabe e tudo controla.

Nas suas suítes luxuosas os Alfas e os Betas são manietados pelo olhar feliz que transparece nos ecrãs luminosos e na miraculosa soma. Os Deltas e as restantes castas inferiores respiram trabalho, consumidos num círculo vicioso de consumo de massas, do qual eles são os artífices corrompidos na sua humanidade, cujo labor árduo é intimamente vigiado. Linda Montag desconhece que o seu guru é igualmente o seu carcereiro, a televisão. Ela e os seus “primos” contemplam anestesiados o controlo exercido pelo ecrã, mal sabem que estão a ser absorvidos e também eles corrompidos da sua humanidade em prol do objectivo de uniformização da sociedade. A criação de uma sociedade de homens e mulheres todos iguais, monstros, capazes de denunciar e matar o seu semelhante para sobreviverem numa guerra imposta pela tirania do regime. O olhar invisível que irradia o monitor submerge todos os indivíduos numa aura de fascínio e abnegação. Todos os indivíduos são prisioneiros, inclusivamente prisioneiros do seu condicionamento e do seu desígnio biológico, como é o caso dos indivíduos do “World State” que nascem em cápsulas especiais, traçando o modo da sua existência. Como escravos os trabalhadores Delta na linha de montagem são escravizados e reféns dos Alfas que monitorizam todo o processo e desempenho da sua actividade.

A sociedade transparente presente nos três documentos fílmicos baseada no arsenal tecnológico à disposição dos regimes, pressupõe um pesadelo claustrofóbico para os protagonistas que lutam por sobreviver e manterem as suas identidades intactas num mundo de terror, medo, perseguição, punição e morte. Nenhum cidadão sabe se está ou não a ser espiado, muito menos ninguém está a salvo da rede global de alerta que possibilita ao regime estar sempre pronto para agir. Instaura-se um clima de medo, de suspeita e de instabilidade. Os indivíduos não se podem refugiar nos amigos e na família, por que eles são os primeiros a delatá-los ou tão pouco, podem procurar abrigo na solidão ou, na natureza. Esta comunidade translúcida dissuade a existência, ou a manutenção de qualquer vínculo íntimo e familiar durante muito tempo, em grande medida pela invasão do espaço privado pelos ecrãs. Os elos de ligação entre marido e mulher, e entre pais e filhos é quebrado em nome da obediência cega ao estado que segundo Gottlieb: “the overall effect is that actions and emotions that were previously associated with the individual’s private world suddenly become public domain, fully under the punitive control of the state machine” (Gottlieb 2001: 12).

No documento literário, Winston e Julia manifestam preocupação pela hipotética existência de microfones camuflados no meio da folhagem, quando se encontram pela primeira vez fora da metrópole. Ambos conhecem histórias de indivíduos que foram apanhados pelos microfones ocultos a blasfemarem contra o Partido e contra o grande líder, e de súbito desaparecerem sem deixar rasto. A mulher de Guy Montag não ousa denunciar a prática corrupta do seu marido de ler e esconder livros. Os seus sentidos são propriedade do estado. Todos eles são propriedade do estado. Escravos muito antes de nascerem até a sua morte.

A barreira que supostamente separaria a esfera privada da esfera pública é negligenciada para a protecção do bem comum. A comunidade está sempre acima do indivíduo. Notamos como nunca os indivíduos estão sozinhos, os ecrãs e os altifalantes segregam o seu domínio e ao ilimitarem a sua presença além do controlo da vontade dos indivíduos, delimitam o espaço físico de acção e o espaço psicológico destes. A tecnologia impede o indivíduo de ser livre e de ter privacidade. A televisão e os demais meios tecnológicos comandam a vida das pessoas e ditam-lhes as regras do jogo. A vida torna-se um jogo de sobrevivência. Sobrevive quem se deixa alienar pelo mundo fantasioso do sistema, quem se deixa conduzir às cegas, quem se deixa expor mais ao olhar clínico e déspota do líder. Quem cumprir as regras do jogo mais hipóteses tem de

sobreviver. O televisor corresponde ao órgão de centralização e vigilância, a uma central dirigida pelos securitas que tomam nota a todos os movimentos dos homens e das mulheres que se encontram no estabelecimento. Tanto Winston, John e Montag esforçam-se por manter-se sadios e autónomos num mundo de caos, mas enquanto o último finalmente consegue esquivar os seus carcereiros, os outros dois terminam esmagados pelo que Lyon apelida de passividade e conformismo perante o estado supervigilante (Lyon 1994: 58).

A subjugação dos indivíduos aos interesses colectivos do regime é inquestionável. Verificamos como inclusivamente os controladores se auto-sacrificam em nome da colectividade ou, do projecto totalitário. Mond, Beatty e O'Brien tiveram que ceder ao "lado negro da força", usando uma expressão cunhada do universo filmico de *Star Wars*. Mond, O'Brien e o capitão Beatty parecem ter sacrificado os seus interesses pessoais em prol de servirem melhor a comunidade. Mond garante a John e a Marx que teve que pôr de lado as suas convicções e carreira científica. John fê-lo lembrar-se a si quando era jovem e ambicionava mudar o mundo. O'Brien, por seu lado, enquanto jovem, porventura procurou o caminho da verdade tal como Winston o procura agora, como podemos apreender pelas suas próprias palavras quando Winston se admira de o ver na prisão, questionando-o se também ele tinha sido apanhado, ao que O'Brien lhe responde enigmaticamente: "They got me a long time ago." Beatty tem uma posição semelhante. Ele surge como uma figura que parece conhecer bem demais o conteúdo das grandes obras literárias e filosóficas que tanto despreza. Talvez ele tenha no passado, igualmente como Montag, sentido curiosidade por conhecer o que os livros narram. Os três controladores foram moldados conforme a imagem dos regimes, movidos das suas convicções pessoais e profissionais e persuadidos a aceitarem as novas condições impostas pelo sistema de modo a sobreviverem, não tendo outro remédio a não ser abraçar o projecto totalitário que lhes foi apresentado.

Agora no centro do olhar clínico do sistema, o que lhes permite ter uma posição privilegiada de monitorização dos seus súbditos, conseguem antecipar as acções e reacções dos seus súbditos e agir prontamente em conformidade. O sistema deve manter-se a todo o momento inconspicuo de todo vírus que o ameaça.

No centro da sociedade como Deus no centro do universo contemplando a sua criação, os regimes analisam como o seu poder afecta a vida de toda a população que dominam. Empenhados em perpetuar a sua estirpe totalitária amparam-se nas

potencialidades tecnológicas de que dispõem e decidem suprimir as qualidades humanas no interior dos homens para dotá-los de características animais. Os seres humanos retratados são cobaias subjugadas às faculdades ardilosas dos seus instrutores. Privados de liberdade, nas suas celas comuns são vigiados ininterruptamente pelos seus criadores a quem devem fidelidade. Vivem num estado de confusão mental, adormecidos pelo ambiente claustrofóbico e de intensa tortura que os afecta extremamente, anseiam apenas corresponder aos seus desejos de modo a poderem aspirar a viver uma vida mais calma. Acreditam piamente que isso mesmo irá ocorrer caso se mantenham leais e regulem a sua existência pelo ritmo estabelecido pelos instrumentos tecnológicos, marcadores espaço-temporais que definem o próprio criador. Ao fazerem-no perdem a sua identidade e tornam-se idênticos a todos os restantes membros da sociedade. Cruelmente aprendem que a sua vontade não existe, apenas a vontade inquestionável e soberana do criador, que quase sempre colide com a sua.

V. A reescrita da História e o rascunho da memória: resgatar a verdade dos meandros da mentira

“Nada, na História, serve para ensinar aos homens a possibilidade de viverem em paz. É o ensino oposto que dela se destaca - e se faz acreditar.”

Paul Valéry

“How will the past be remembered as it passes from living memory into history? In light of this question, the problem of history is revealed to be vitally tied to that of the integrity of memory”.

Patrick H. Hutton

1. A manipulação do tempo

Como temos vindo a fazer menção, o tempo diegético é claramente marcado por um discurso elegíaco do regime em contraponto com o tempo passado, representado como uma época primitiva e infeliz da humanidade. A chegada de cada um dos regimes ao poder, pelo contrário, está intimamente relacionada com o advento de uma era de prosperidade e de felicidade a crer no discurso institucional. Esta distinção entre o presente e o passado reflecte-se nas palavras de um dos alunos de Lenina, que uma vez mais voltamos a recordar, ao recitar durante o passeio pelo centro de condicionamento: “Today we have no crime, no disease, no war, no ageing, no suffering.” A suposta perfeição alcançada por esta sociedade é reforçada pela voz off: “Could there it be a better time to be alive?” Todos os ingredientes parecem concorrer para o estabelecimento de um período perfeito da humanidade.

O capitão Beatty comenta com Montag que a sociedade é mais feliz sem livros. A sua mulher e as amigas contentam-se com o prazer imediato provido pela televisão e tal como toda a comunidade televisiva manifesta desprezo pelos livros. Estes surgem estereotipados como uma ameaça para a felicidade da comunidade. É transmitida a ideia que desde que os livros foram proibidos as pessoas são mais felizes.

Tanto no “World State” como na Oceânia a arte, em geral, e a literatura, em particular têm o condão de pôr em perigo a estabilidade da comunidade, daí, como no caso da sociedade de *Fahrenheit 451* sejam alvo de atenção e cuidado redobrados. A poderosa máquina de propaganda veicula a mensagem de paz e de felicidade que passa pela eliminação da existência dos livros¹⁰.

Todavia, os regimes vão mais além do que manipular a visão que os cidadãos têm do seu mundo, ao condicionarem a forma como este contactam e percebem o continuum temporal. Tudo gira em volta do regime centralista e tirânico. O tempo psicológico vivenciado por cada indivíduo é decorrente do modo como o tempo da História é filtrado e gerenciado pelo centro nevrálgico da sociedade.

No “World State” o tempo não tem grande importância para os cidadãos a crer nos slogans como “History is Bunk” ou “Most Historical facts are unpleasant” que surgem no ecrã do condicionamento de John e de James. Quanto menos conhecerem do passado, mais facilmente serão subjugados. Basta saberem que há mais de 600 anos a humanidade vivia no limiar do abismo, mas graças à ciência e à tecnologia o mundo foi iluminado e a felicidade global alcançada. Todos os indivíduos vivem segundo os parâmetros – biológicos e psicossociológicos – pré-designados da sua existência, tudo que altere a norma é considerada uma grave interferência, que deve de imediato ser extinta. O ser humano deixa de ser útil aos propósitos do regime e é impelido para a morte e prontamente um novo indivíduo irá substituí-lo. A vida é reciclada conforme as necessidades e o tempo de vida permitido a cada cidadão, cerca de 60, 65 anos. Linda, quando regressa à metrópole tem os seus dias contados, a sua beleza cessou, tornando-se uma afronta aos ideais de beleza e de felicidade da comunidade.

Das três obras fílmicas a que trata o tempo de uma forma mais abrangente e complexa é sem dúvida alguma, *Nineteen Eighty-Four*. Na Oceânia o partido Ingsoc declara-se como o baluarte da defesa dos direitos do povo. O passado antes do Ingsoc passa a ser apresentado como um tempo marginal e sem interesse, longe do fulgor e do brilho que o novo regime soube implementar.

Pelo medo e pela lavagem mental exercida pela máquina da propaganda as pessoas atemorizadas, reagem instintivamente, tornando-se fanáticas e histéricas.

¹⁰ Em *Equilibrium* de Kurt Wimmer (2002) a arte é banida do estado totalitário por ser uma amostra de sentimentalismo e por constituírem vestígios ocultos do passado. A literatura como as demais expressões artísticas são descritas pelo sistema como uma doença.

Quando os indivíduos estão cansados, inseguros e têm medo, mais facilmente acreditam numa mentira. Winston observa que toda a gente à sua volta tem uma reacção eufórica, quando a televisão relata as melhorias das condições de vida. Ele sabe que isto não é verdade. Igualmente sabe que durante muito tempo a Oceânia tinha como aliada a Eurásia e a Lestásia como inimiga. No entanto, surpreende-se que ninguém se espante quando a Oceânia, subitamente, entra em guerra com a Eurásia e a Lestásia passe a aliada. Julia confessa que não se lembrava de que a Oceânia estivera em guerra com outra potência que não a Eurásia. As alianças alteram-se frequentemente, combinando forças contra um inimigo que se torna comum a ambas, como Winston aprende do livro de Goldstein. Cada vez que um novo equilíbrio de forças ocorre, a História tem de ser modificada de modo a convencer as populações que aquela conjuntura de forças aliadas e opositoras é inalterável. Para isso, o Partido serve-se da máquina de propaganda e dos princípios do *doublethink*.

O livro de Goldstein elucidá-nos acerca do conceito:

The key-word here is *blackwhite*. Like so many Newspeak words, this word has two mutually contradictory meanings. Applied to an opponent, it means the habit of impudently claiming that black is white, in contradiction of the plain facts. Applied to a Party member, it means a loyal willingness to say that black is white when Party discipline demands this. But it means also the ability to believe that black is white, and more, to *know* that black is white, and to forget that one has ever believed the contrary. This demands a continuous alteration of the past, made possible by the system of thought which really embraces all the rest, and which is known in Newspeak as *doublethink*. *Doublethink* is basically the power of holding two contradictory beliefs in one's mind simultaneously, and accepting both of them (Orwell 1989: 221).

O conceito de *doublethink* possibilita aos agentes do Partido, por um lado legitimar a reescrita da história, e por outro lado, operacionalizar essa mesma reescrita sem quaisquer interferências. Goldstein explica que a falsificação diária dos acontecimentos “is as necessary to the stability of the régime as the work of repression and espionage carried out by the Ministry of Love” (Orwell 1989: 222).

O tempo é continuamente extinto. A mutabilidade da História uma realidade que parece afectar toda a organização social da comunidade:

This process of continuous alteration was applied not only to newspapers, but to books, periodicals, pamphlets, posters, leaflets, films, sound-tracks, cartoons, photographs – to every kind of literature or documentation which might conceivably hold any political or ideological significance. Day by day and almost minute by minute the past was brought up to date (Orwell 1989: 42).

A Novilíngua – *Newspeak* – surge como uma ferramenta aperfeiçoada do condicionamento psicossociológico, ao tornar mais fácil a manipulação da opinião pública e prevenir eventuais pensamentos e actos não subscritos pelo Partido. Prevê a destruição da língua, enquanto modo de uma cultura, enquanto *découpage* da realidade. A principal ferramenta do pensamento humano é indubitavelmente a língua. A transformação da velha língua numa nova língua simplificada, incapaz de permitir expressar os sentimentos e conceitos mais abstractos e complexos da psique humana visa moldar os indivíduos em seres amorfos, conformados, seguidistas, e acima de tudo ignorantes. Syme acredita que no futuro “there will be no thought, as we understand it now. Orthodoxy means not to thinking – not needing to think. Orthodoxy is unconsciousness” (Orwell, 1989: 56). Um mundo de ignorância e escravidão é o que espera a comunidade da Oceânia.

Na Oceânia novas palavras são extintas todos os dias. O objectivo é tornar a língua mais minimalista, privando-o de um discurso inteligível ou com recurso a pensamentos heterodoxos – *thoughtcrime* –, impossibilitando contradições e manipulando o pensamento humano. O indivíduo será inábil a refutar ou questionar qualquer facto. A Novilíngua é a derradeira arma contra a diversidade, a consciência e o pensamento crítico.

O Partido Ingsoc manipula a memória colectiva a seu bel-prazer. Mas qual será o papel da memória, quando a falsificação da História tem como consequência a inculcação de memórias erróneas, memórias induzidas, quando não há maneira de confirmar a nossa memória ou, a nossa memória falha ou ainda, não temos provas que a corroborem, não temos senão de aceitar aquilo que nos garantem ser a verdade? Quando assim é, o Partido pode dizer o que quiser que é aceite como uma verdade insofismável e todas as mentiras passam a ser verdades.

Dado que a verdade é intemporal, esta tem que se enquadrar em todos os momentos com as aspirações imediatas do governo. Consequentemente o tempo tem que ser controlado e a História reescrita constantemente para salvaguardar a posição de supremacia dos governantes, não só na Oceânia, mas também na comunidade descrita em *Fahrenheit 451* e no “World State”.

Asfixiadas num clima claustrofóbico que as impede de contactar com o exterior, as três comunidades acreditam em todas as informações que lhes são comunicadas pelos meios estatais, impossibilitando-as de poder ambicionar saber o que lhes está vedado. A “nova verdade”, seguidamente, é imposta pelos canais de transmissão ideológica institucionais, impedindo que se comprove a sua veracidade. A realidade dos factos é erradicada em detrimento de uma verdade que seja apelativa e que se enquadre nos parâmetros organizativos e existenciais do regime, reforçando a sua posição hegemónica. O regime como entidade messiânica passa a ser a única detentora da verdade universal.

Todos nós precisamos de memórias, que nos unam a um determinado local, a uma determinada época, que nos ajudem a perceber melhor o passado com o presente. Aquele que não tem memórias vive como um amorfo amnésico, cujo cérebro é uma esponja que tudo tem de absorver para criar vínculos. Como Climo e Catell afirmam

there can be no self, no identity without memory, the world would cease to exist in any meaningful way, as it does for persons with amnesias or dementias that make them forget the self through inability to remember some or all of their past and or to create new memories in their ongoing life (Climo e Catell 2002: 1).

A necessidade de possuímos memórias que nos identifiquem é imanente a cada um de nós. Se fossêmos amnésicos com certeza iríamos procurá-las a todo custo ou criá-las do nada. Daí ser fundamental termos memórias e como dizia Paul Ricouer “to remember is to have a memory or to set off in search of a memory” (Ricouer 2004: 4).

A identidade colectiva, invariavelmente imposta pelo estado, tende a sobrepor-se à identidade individual de cada cidadão. Segundo, Jacob J. Climo e Maria G. Cattell “the dystopias of George Orwell’s *1984* (1949) and Ray Bradbury’s *Fahrenheit 451* (1967) show the necessity for totalitarian regimes to control memory and the powerful

resistance to such control” (Climo e Catell 2002: 5). O mesmo se aplica a *Brave New World*, a memória de cada indivíduo corresponde e não se distingue da memória de toda a comunidade.

Jonh, Montag e Winston têm um trajecto semelhante na demanda de resgatar o legado histórico detido nas mãos dos três regimes. Tanto em *Nineteen Eighty-Four* como em *Fahrenheit 451* tudo se esvai por acção intencional do regime de manipular a História. Os documentos e os livros que provam a existência de um passado que não se coaduna com os preceitos do regime ou, simplesmente contraria os seus propósitos são eliminados: “we burn them to ashes and then burn the ashes”, no caso de *Fahrenheit 451*, e no caso de *Nineteen Eighty-Four*, “everything fades into mist. The past is erased, the erasure is forgotten.” Deste modo impossibilita-se que se conheça a verdade pura, ou que se alcance o verdadeiro conhecimento. Pelo fogo purificador, a verdade deve ser alterada para se ajustar aos propósitos maquiavélicos e centralistas do regime. O processo de alteração da História é igualmente apagado. Como um ritual ao queimar-se literalmente o passado, a herança colectiva da humanidade sofre um rude golpe e em seu lugar surge a verdade transcendental inumana do próprio regime. A memória é aniquilada pelas chamas.

Apercebendo-se que as variantes tempo e espaço são manipuladas, os três protagonistas debatem-se entre sobreviver num clima de conformidade aos ideais tirânicos dos estados monopolizadores, e conseqüentemente perderem irremediavelmente a sua verdadeira identidade e rebelarem-se contra o *status quo* vigente, o que os levaria a exporem-se ao olhar cruel do regime. Provocariam uma guerra da qual dificilmente sairiam vencedores, pois como muito bem eles sabem por experiência própria, os seus opositores não olham a meios para alcançar os seus fins. Não obstante, os três optam por resistirem ao contágio colectivo, por conservarem a sua consciência individual que lhes está a ser usurpada. Zelosos da sua autonomia partem numa demanda de resgatar a História que foi eliminada e lhes está inacessível.

É normal que os três procurem no passado, na História colectiva da sua comunidade respostas para as perguntas que os atormentam. Ao fazê-lo desejam também conhecerem-se melhor a eles mesmos segundo o lema “*nosce te ipsum*”. Ambicionam salvar do fogo e do esquecimento aquilo que, no caso de Winston e de Montag são obrigados a queimar, a eliminar fisicamente, pedaços da História, pedaços

da memória colectiva, e com eles toda a verdade. Uma vez eliminados é impossível provar a sua existência, como se jamais tivessem existido.

Todos nós recorremos à História, em algum momento das nossas vidas para encontrar as razões de um determinado pensamento ideológico ou, de algum modelo comportamental que parece comum à nossa comunidade. A História é a referência do nosso progresso cultural e material num determinado hiato, o repositório do legado da humanidade, do qual apelamos para aprendermos com os erros do passado e não mais os voltarmos a repetir. Contudo, cada um dos regimes tende liminarmente a fazer tábua-rasa da História e a reconstruí-la a seu bel-prazer, de acordo com o propósito de dominar a sociedade. Um dos meios preferenciais de dominá-la acaba por corresponder à supervisão da História, sugerida pela máxima do Partido Ingsoc “Who Controls the Past; Controls the Future; Who Controls the Present; Controls the Past.” A História pelo crivo censório e manipulador da máquina propagandística adquire novas cambiantes e empresta-se ao domínio tirânico dos três regimes. A História é invocada como universal e identificada por todo o povo como o início da era de prosperidade. A identidade e consciência individual mergulham na lógica absolutista e centralista do governo que tudo e todos domina com mão de ferro. Mas a verdadeira memória colectiva é apagada dos anais da História, em seu lugar cresce um legado de confusão, de ignorância, de medo e de esquecimento.

Sem acesso aos factos verdadeiros do passado, toda a comunidade é órfã de senso e de identidade própria. A identidade é esvaziada pelo recurso a uma profunda lavagem cerebral, nutrindo toda a massa informe, que é a população, de sonhos de felicidade que não necessitam da aprovação da História, tornando-se esta inútil para a criação de uma sociedade perfeita. Sem o conhecimento do passado, os governos estão seguros que o seu domínio não será posto em causa. Sem exemplos de outros regimes anteriores, à excepção do que o precedeu, apresentado pejorativamente como imperfeito e imoral, prometem a implementação de um novo ciclo de felicidade.

John Cooper, Guy Montag e Winston Smith recusam-se a deixar-se extinguir pelos regimes que governam as suas sociedades no mesmo processo de apagamento e aniquilamento de toda a História. Os três têm um trajecto semelhante: aproveitam o estatuto que granjearam no seio da comunidade para intentar salvar a sua consciência de ser absorvida pela consciência colectiva imposta pelo regime, assim como preencher as lacunas da História da humanidade, entretanto suprimida pelo regime.

2. A eliminação da memória dos livros e a construção da nova Torre de Babel: contra a mutabilidade da História e em busca do tempo perdido da humanidade

“To remember is to have a memory or to set off in search of a memory.”

Paul Ricoeur

“Uma casa sem livros é como um corpo sem alma”

Marco Túlio Cícero

Nineteen Eighty-Four abre com uma mensagem sobre um fundo negro antecedendo o filme dos “Dois Minutos de Ódio”: “Who Controls the Past; Controls the Future; Who Controls the Present; Controls the Past.”

No departamento do *Minirec*, Winston tem como função primordial reconstruir o passado, salvaguardando a supremacia e a infalibilidade do Partido no presente, mas também no futuro. Num dado momento, Winston vê-se forçado a eliminar a referência presente num antigo artigo do Times de um proeminente membro do Partido Interno, que, entretanto tinha sido executado por traição, e substituí-la por uma personagem fictícia. Winston, então, inventa a história do Comandante Ogilvy, um herói de guerra que foi inclusivamente condecorado pela sua bravura. Ao ser inventada, esta personagem passa a existir na mente de todos como qualquer pessoa de carne e osso. Outro momento-chave ocorre quando Winston é compelido a eliminar todas as referências que digam respeito ao seu conhecido, Syme, e este se torna uma não-pessoa, *unperson*.

Winston tem na sua posse as provas que demonstram a corrupção do Partido e a falsificação da verdade. Mas é-lhe impossível desmascarar o Partido. O telecrã que tem diante de si inibe-o de guardar como prova as evidências da alteração da História. Todavia, como o próprio Winston lamenta “everything fades into mist. The past is erased, the erasure is forgotten.” Inclusivamente, as provas do processo de modificação da história são apagadas, resta-lhe somente a sua memória.

Every Record has been destroyed or falsified, every book has been re-written, every picture has been repainted, every statue and street and building has been re-named, every date has been altered. And that process is continuing day by day and minute by minute. History has stopped. Nothing exists except an endless present in which the Party is always right. I *know*, of course, that the past is falsified, but it would never be possible for me to prove it, even when I did the falsification myself. After the thing is done, no evidence ever remains. The only evidence is inside my own mind, and I don't know with any certainty that any other human being shares my memories. (Orwell 2000: 162).

A nossa memória é uma reconstrução da realidade, não a realidade em si mesma. Por isso, a nossa memória não é totalmente fiável, por vezes é falível, pode muito bem ludibriar-nos. Como Scott McQuire nota citando Foucault “if one controls people’s memory one controls their dynamism” (McQuire 1998: 111). É o caso das três obras. A memória da comunidade é controlada pelo rol de instrumentos altamente sofisticados, do qual os governos se socorrem para potenciar o seu poder, dos quais o olhar fílmico ocupa um lugar primordial e explora os sentimentos dos indivíduos para seu próprio benefício. A tecnologia controla a cadência do tempo e a percepção sobre o mundo e o modo como toda a comunidade interpreta as ordens que lhe são enviadas pelo topo da hierarquia.

A falsificação da História subverte a memória colectiva da humanidade, criando-se um mundo de mentiras. Com a História aprendemos o que somos, o que fomos e o que, eventualmente seremos. Dado que é constantemente alterada é impossível aprender com os erros, mas antes viver-se na ignorância, numa era primitiva, na qual cada ser humano abandona-se ao controlo daquele que demonstra ser o mais capaz.

John, Montag e Winston recusam pactuar com a tirania e com a intromissão nas suas consciências movidas pelos regimes, de modo a não caírem como os outros, inertes no sono profundo que lhes é administrado. Dada a sua ambição, a sua rebeldia e o seu desejo de se manterem independentes, anseiam mostrar a nu a corrupção que bem conhecem. Pelos murmúrios que ecoam nas suas memórias, pelos conhecimentos extravassados pelo seu intelecto e a curiosidade abraçam o risco de se manterem

autónomos. Para eles torna-se primordial manter as suas memórias intactas e se possível resgatar as que o sistema tenta destruir¹¹.

Ao invés o corte com o passado é impulsionado pelo ecrã que delimita o modo de pensamento e faz corresponder os comportamentos com o que é expectável pelo regime. Recordemos como Linda Montag sofre um colapso – *blackout* – pelo excesso de emoções provocadas pelo programa televisivo em que tinha participado e pela ingestão de comprimidos. Um cocktail que a deixa às portas da morte, ao mesmo tempo em que o televisor surge sem imagens e sem som, sintomático da ligação de dependência entre Linda e a televisão. O tratamento de desintoxicação a é que sujeita pelos paramédicos levam-na a esquecer o sucedido e a recorrer a uma lavagem cerebral, pois nada se pode interpor na felicidade do indivíduo, muito menos a memória de um acontecimento doloroso.

Na reserva onde John vivia o tempo praticamente tinha estagnado. A civilização da metrópole não tinha quaisquer reflexos na sua organização, mantendo-se inalterável no decurso do fim da era antiga e no surgimento da era tecnocientífica sumamente representada no estado único do “World State”. A reserva surge como um esboço perfeito do mundo antigo, perfeitamente preservado e resistente ao contágio do mundo civilizado. Semelhantes ao pequeno mundo doméstico de Clarisse ou, de Mr Charrington, ou inclusivamente ao escritório de Mustapha Mond, facilmente nos precatamos, nesta pequena comunidade de objectos que estão intimamente ligados a um passado remoto. Como já anteriormente referimos, a casa de Clarisse e a reserva não possuem antenas de televisão, permitindo à família de Clarisse e à comunidade de John manterem-se independentes do efeito globalizador e monopolizador levados a cabo pelos grandes estados, o que os privaria da sua diferença.

Nestes micro-universos, autênticos enclaves do mundo ancestral, os três protagonistas têm oportunidade de entrar em contacto com pequenos objectos que lhes ensinam a verdadeira essência do mundo antigo, como que por intermédio desses objectos, encontrassem um modo de viajar no tempo, recuando várias dezenas ou centenas de anos. O velho coral do Oceano Índico é um pisa papéis com mais de cem

¹¹ Nos filmes *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott e *Total Recall* (1990) de Paul Verhoeven, curiosamente ambos baseados em duas obras do escritor de ficção científica, Philip K. Dick, a necessidade de ter memórias a todo custo ou, a necessidade de resgatar a memória do esquecimento torna-se essencial e obsecante para os Replicantes, no primeiro caso, e para Douglas Quaid, no segundo.

anos, registo do antigo Império Britânico, que Winston adquire na loja de antiguidades de Mr Charrington. O coral tem o condão de fazê-lo imaginar como seria o mundo original desse estranho objecto, que não tem nenhuma utilidade material para ele, excepto essa mesma, a de imaginar. “The aesthetic object becomes a material embodiment of the memory of happiness in a world where such happiness no longer exists” (Wegner 2002: 207). Fascinado e curioso, Winston denota nostalgia de um passado grandioso, sendo impelido a saber mais e mais sobre esse mundo primitivo.

Winston decide alugar o quarto do proprietário no segundo piso, igualmente repositório de artefactos antigos. Winston encanta-se com um retrato de uma igreja, entretanto destruída, que vem mais tarde, a saber, que se trata da igreja de St. Dane. Aquele aposento seria o espaço ideal para ele e Julia expressarem o seu amor e, sobretudo terem privacidade. Imersos naquele ambiente doméstico transformam-se sem se aperceberem em marido e mulher. A sua felicidade dificilmente, dadas as circunstâncias de viverem sob um regime opressivo que desincentiva as relações amorosas, seria maior. O quarto passa a ser o refúgio do seu amor proibido e da sua rebeldia, ao mesmo tempo que um santuário de um tempo há muito olvidado, no qual as pessoas eram felizes e livres de expressarem os seus sentimentos.

Santuário é uma palavra que exprime perfeitamente o escritório do controlador Mond com que John e Marx se deparam. Tal como Winston guarda religiosamente o coral ou, Montag os seus amados livros, e John a sabedoria de Shakespeare, também Mond encontra refúgio espiritual em artefactos que pertenceram a outra era. O controlador afirma que encontra “a certain charm in these primitive artifacts. A sort of depth is lacking in our world today.” Mond explica que é seu dever enquanto controlador “to see such eccentric casestone affect the general population.” Como chefe supremo ele tem a possibilidade de conhecer o mundo antigo, permitindo-lhe salvar do desaparecimento alguns itens do passado, como por exemplo, línguas extintas como o russo, o francês e o alemão, que ele decidiu aprender, ou objectos de escultura, pintura e livros, dos quais se destacam obras de Shakespeare. Mond não é um mero coleccionador excêntrico. Ao invés dos outros controladores como o Capitão Beatty e O’Brien que desprezam todos os objectos pertencentes a uma época anterior, considerada por eles como imperfeita, Mond manifesta curiosidade e amor por esses mesmos objectos, o que não é surpresa, face à admiração que nele desperta John, o fiel depositário do mundo antigo. Na verdade, o gosto peculiar do controlador espicaça a mente de John e Bernard,

sobretudo deste último. Tanto assim é que Bernard após esta visita, aliado ao facto da amizade com John, começa a perceber a corrupção que grassa na sua sociedade perfeita: “this world is built on a lie.”

Da mesma forma, Montag, o bombeiro incorruptível é influenciado pela visão da mulher ardendo junto aos seus precitados livros, recusando abandonar a sua faustosa biblioteca, o único legado que ela possui. Os livros que durante anos tinha extinguido da existência através do seu lança-chamas, tornam-se após essa terrível visão, os objectos de curiosidade. Após o seu contacto torna-se também ele escravo da magia que extravassa suas páginas.

Winston, John e Montag desejam saber mais sobre aquelas amostras do passado, com vista a completarem o puzzle da história que fora subitamente desfeito pela loucura tirânica dos senhores da lei. Sentem que tudo que não tenha sido ainda conspurcado pela grande metrópole e tenha um vínculo forte com o passado inaudito os pode ajudar a deslindar o quebra-cabeças. Os três servem-se dos conhecimentos inscritos nos livros, nas línguas mortas, em artefactos aparentemente irrelevantes que relatem os modos de vida das populações primitivas.

Como seria a vida antes da revolução que instituiu o grande irmão como senhor absoluto da Oceânia? É esta a questão que assola Winston. O coral, o quadro e a rima que a legenda, o quarto de Mr Charrington e de sua mulher, as bugigangas que vende na sua loja de antiguidades, dão-lhe pistas, fazem-no sonhar saborosamente com a verde colina, palco da sua legítima afirmação de homem livre, lugar de encontro das suas mais íntimas aspirações. Todavia, é através do seu diário que vai remexer o passado que tanto o amarga.

Em sua casa, através de um travelling para trás, a câmara vai-se afastando lentamente, de modo a dar-nos o posicionamento de Winston. Observamos como ele se senta num canto da sala, de costas quase totalmente voltadas para a parede, mesmo ao lado do grande ecrã, mas fora do seu alcance. Contudo, conforme a câmara se vai afastando mais, permite-nos ter uma visão de conjunto da sala, Winston surge quase esmagado pelo tamanho descomunal do ecrã. Há uma clara oposição entre o diário, enquanto extensão insubmissa do pensamento de Winston e o ecrã, o centro monopolizador do Partido, mas com objectivos idênticos, ou seja, a anotação, a fiscalização e o cumprimento do controlo temporal. O diário é um instrumento primordial para se libertar do jugo do Partido e conservar a sua identidade livre para

poder descobrir a verdade. Este torna-se o seu leal depositário das suas confidências, testemunha privilegiada da sua memória, dos seus pensamentos privados e insubmissos, crimes de pensamento – *thoughtcrime* – contra os princípios do Partido. Crime este que a Novilíngua prevê que seja erradicado por completo. Enquanto Winston tem a liberdade mental para escrever, decide transpôr para papel tudo que o aflige. Contudo, nota que a prisão física a que está sujeito entorpeceu a clareza das suas ideias e, inclusivamente do seu corpo. Winston duvida da data certa em que se encontra. Dúvida que reforça a tese de manipulação do tempo histórico e por extensão do tempo psicológico. A sua mão demora algum tempo a adaptar-se à textura do papel, o que é explicável pelo deferimento da escrita de documentos à mão, durante dezenas de anos.

Após ter indicado a data provável de quatro de Abril de 1984, apresenta-se não com o seu nome, mas anonimamente, pois isso seria uma atitude ainda mais suicida do que aquela em que incorre ao escrever o diário. Winston escreve: “to an age where thought is free, from a dead man, greetings.” Winston projecta no futuro, tal como no passado uma era antitética da sua, uma era de liberdade e de paz, na qual todos são livres de exprimir-se, bem diferente do clima prisional em que se encontra, que o faz descrever-se a si como um homem morto. Um homem amargurado, confuso que tenta libertar-se das amarras do seu tempo pela escrita das suas memórias e das suas impressões sobre o tempo presente. Winston decide por sua iniciativa reescrever a História, a sua versão intimista da História, contestando a univocidade do Partido. Ele levanta a sua voz interior e nela se refugia, procurando auxílio na sua consciência, desbloqueando a verdade que lhe está vedada. Winston tenta livrar a sua consciência individual das teias da consciência colectiva imposta à força pelo Partido, que argumenta que $2+2$ nem sempre é igual a 4, mas por vezes, dependendo da situação é igual a 5 ou a 3. No seu diário questiona se os conceitos de verdade e mentira (*truth/untruth*) são corruptíveis e facilmente alteráveis como o Partido o faz crer. Para ele $2+2$ é sempre igual a 4. Essa é uma lei universal que ninguém poderá alterar. Mas tal como quando Syme é suprimido da História, e se torna a uma não-pessoa (*unperson*), cujo registo é apagado da mente colectiva do Partido e por extensão de toda a comunidade, a verdade num ápice torna-se mentira e a linha espaço-temporal é novamente afectada.

A escrita do seu diário pelas suas próprias palavras supõe uma leitura distinta dos factos, uma versão independente, que não sendo a oficial imposta pelo regime,

revela subversão e coragem por recuperar a verdade da mentira, e assim pode resgatar o seu universo pessoal, controlar o seu tempo, passado e presente, dimensões temporais exclusivamente reservadas ao regime.

Ao recuar no tempo para escrever sobre a sua família, recorda como foi ele o causante da morte da sua irmã. Winston quando era criança tinha fugido com o último pedaço de chocolate que era destinado à sua pequena irmã doente. Quando voltou a casa, a sua irmã e a sua mãe tinham desaparecido. Winston jamais as voltara a ver. Essas memórias há muito estavam apagadas, agora que as tinha finalmente desbloqueado, sentia-se amargurado e culpado pelo sucedido. Seriam fiáveis as memórias de Winston ou, simplesmente tratar-se-iam de memórias falsas induzidas pelo regime como forma de culpá-lo por algo que não fez, e sendo assim humilhá-lo ainda mais?

O diário de Winston é uma arma demasiado perigosa para um regime que se vangloria de controlar todos os aspectos da vida humana. Winston consegue encontrar alguma luz com as suas divagações, mas não consegue explicar o que motiva o Partido a agir como age. “I understand how. But I don’t understand why.”

Winston através do seu diário além de procurar desbloquear a sua memória, põe em prática o seu espírito crítico para se opor contra o clima de terror da Oceânia imposto pelo soberano Partido Ingsoc. Winston conhece os moldes da orgânica manipuladora do regime, conhece bem os meandros do sistema, não trabalhasse ele na secção do *Minirec* falsificando os factos passados de modo a coadunarem-se com a realidade presente, e deixar que a hegemonia do Partido brilhe ininterruptamente. A sua crescente rebeldia toma outra proporção quando é aliciado por O’Brien a juntar-se à resistência. O espírito inquieto de Winston só se sacia com o livro que O’Brien lhe entrega, *The Theory and Practice of Oligarchical Collectivism*, garantindo-lhe que fora escrito pelo conspícuo Emmanuel Goldstein. É o próprio O’Brien, o iluminado controlador da Oceânia que sacia a fome espiritual do outro ao entregar-lhe o livro: “you may find this of interest.” Winston neste momento, não tem mais ninguém a quem recorrer para saber mais sobre as raízes do poder. Confia cegamente em O’Brien. Acredita que a sua liderança poderá levar à vitória da resistência. Mas, a sua fé acabará por derrubá-lo.

O livro de Goldstein é a explicação teológica do Partido Ingsoc. Apesar de muito do que é dito vir apenas comprovar as suas suspeitas, muitas das suas dúvidas são

respondidas. Por exemplo, o grande lema do Partido “War is Peace; Freedom is Slavery; Ignorance is Strength” é-lhe finalmente elucidado. “War is Peace” significa que dada a guerra tornou-se perpétua entre as três superpotências, com a única variação a ocorrer entre as fações aliadas e as oponentes. Uma vez que era impossível ganhar a guerra, pelo poderio das três potências militares em confronto, o Estado eterno de guerra tinha tornado-se o único estado de paz que as populações conheciam, aliás numa subtil e ao mesmo tempo óbvia alusão ao clima de Guerra Fria.

“Freedom is Slavery” expressa a única liberdade exequível aos indivíduos é unirem-se à comunidade, pois a célula sozinha nada consegue. Assim sendo, quando as células são escravizadas para servir o regime e estão ocupadas em fazê-lo, a derradeira liberdade é manterem-se unidas servindo o Partido.

Finalmente, o terceiro constituinte do lema, “Ignorance is Strength” é explicável pelo absoluto estado de negação a que os cidadãos estão votados; desconhecem a verdadeira realidade, desconhecem o que se passa fora das suas fronteiras, que são enganados constantemente e que a possibilidade de mudança lhes é negada perentoriamente pelo regime. Quanto menos eles compreenderem e se interessarem, e mais confiarem na sapiência e na boa vontade do Partido, melhor é para a sua sobrevivência e para a sobrevivência do próprio regime. Deste modo, o estado de ignorância, impossibilita-os de questionarem o *status quo* e de porem a sua vida em perigo e a do Partido. Ignorância resume-se a viver em segurança num estado colectivo de escravidão velada.

A leitura do livro abre os horizontes de Winston. Ele já não era ignorante, mas todo o manancial de informação ajuda-o a libertar-se mais do ambiente opressivo em que vive, o que o faz odiar com todas as suas forças aquela ditadura. A sua consciência subversiva é intensamente reforçada.

Winston, John e Montag partem na demanda do tempo perdido, de uma outra ordem antiga, no refúgio doméstico e familiar, no caminho de regresso ao Éden. As três personagens têm posições relevantes na hierarquia o que lhes confere um leque de privilégios, nomeadamente acederem à verdade que se esconde atrás de cada um dos regimes. Tal como Winston tem no seu diário e no livro de Goldstein o seu alimento espiritual com os quais ele pode nutrir a sua consciência individual e rebater a orgânica tirânica do Partido Ingsoc, também John Cooper tem nas obras de William Shakespeare, que sabe de cor e que o instruem a sobreviver, e Guy Montag nos clássicos literários, a

sua verdadeira razão de existir e de resistir contra as iniquidades dos seus mundos. Os três procuram refúgio no altar sábio dos livros, legado da humanidade e na natureza, livre do olhar impiedoso do tirano. Encontram conforto nas palavras, símbolos de uma esperança que se renova em cada página. Encontram abrigo no espaço que não foi maculado pelo medo e pela dor. Pela sabedoria e pelos conhecimentos apreendidos dos livros e da posição em que ocupam, têm em suas mãos as provas da corrupção dos regimes e tencionam usá-los como argumento para a sua sede de revolta. Os três têm um trajecto semelhante: passam de inofensivos indivíduos com tensões de se ambientarem à sociedade que habitam a rebeldes com desejo de mudar a ordem sócio-política estabelecida.

Os três revelam-se como insubmissos que preferem conservar a sua individualidade e identidade a serem obedientes cordeiros do regime, como são alguns dos seus pares: Linda Montag, Bernard e Lenina ou, Parsons e Syme. Só assim se explica como Winston decide juntar-se à resistência com a firme certeza que O'Brien é o líder paralelo e também ele invencível, capaz de derrotar o próprio *Big Brother*. John fica refém de um mundo de máquinas e parasitas. Os seus valores humanos entram em confronto com os valores inumanos e cruéis do "World State". Reage de forma hostil ao tentar libertar os seres humanos das castas inferiores da sua condição de escravos. Montag pela influência decisiva de Clarisse e pela presença inefável e luminosa dos livros pretende abraçar uma sociedade justa e mais humana, que encontra eco nos ideais defendidos pelos homens-livros, defensores do ser "humanitas" e protectores do cargo da herança da humanidade, que esperam um dia poder salvar do seu estado decadente.

No seu périplo encontram obstáculos que têm que transpôr, sobretudo a máscara visível do mal, os controladores dos regimes cuja intenção é destruir a palavra escrita e todo o bem que existe no mundo.

Segundo o Capitão Beatty em conversa com Montag, não interessa a ninguém o que os velhos escritores já mortos disseram no passado. Uma vez mais nota-se a preocupação de centrar tudo no presente, o passado é sempre suprimido. Beatty alega que os livros tratam de pessoas e situações que nunca existiram, incitam as pessoas a escolher o seu próprio rumo e que afirmam que todos têm o direito à diferença, portanto trata-se de um mundo de mentiras. "Thinkers, philosophers, all of them saying exactly the same thing: only I am right. The others are all idiots. One century, they tell you man's destiny is predetermined. The next, they say that he has freedom of choice."

Todas essas características que alega os livros possuírem resumem-se num único, mas enorme perigo, a infelicidade. “The people that read them, it makes them unhappy with their own lives, makes them want to live in other ways that can never really be.” Na verdade, parece estar a retratar o mundo dos sonhos da televisão.

Após John perceber que Mond conhece e admira as obras de Shakespeare, John pergunta-lhe por que motivo nem todas as pessoas podem ler Shakespeare. Mond responde-lhe confiantemente: “Anyone can. But why would they want to? It wouldn’t mean anything to them. (...). But all great real art grows up passion, a conflict, social instability. And we don’t have any of those anymore. People are happy.” As razões apresentadas por Mond a John vão na mesma direcção das apresentadas por Beatty a Montag: os livros não têm sentido para o público, em resultado da sua linguagem incompreensível e apenas trariam instabilidade e infelicidade para a sociedade.

Beatty pressente o interesse que Montag tem pelo conteúdo dos livros, do mesmo modo como O’Brien sabe a curiosidade que move Winston no sentido de compreender a disposição do regime. A busca de respostas coloca-os numa situação de vigiados.

Quando a casa da mulher arde, Montag tem a necessidade de pegar em livros e aprender com eles. Montag surge como um toxicómano que depende dos livros para viver, influenciado pela visão daquela mulher a arder. Montag pega então num livro e diz para consigo: “I’ve got to catch up with the remembrance of the past.” O passado não pode ser esquecido, ele como Winston procura preencher as lacunas da História da humanidade para ser feliz. Contudo, Beatty surge omnisciente percebendo as intenções de Montag ao esconder o livro. Mais uma vez, Beatty é autoritário e implacável para quem o desautoriza.

Happiness? What a poor idiot you must have been. This gibberish is enough to drive a man mad. Thought you could learn from these how to walk on the waters, did you? (...) Consider how all these writings, all those recipes for happiness disagree. Now let this heap of contradictions burn itself out.

Curiosamente a explicação dada por Beatty é a mesma debitada por Linda, que trata os livros como se fossem bichos, pelas suas amigas e pelo próprio Montag, quando no início da obra, Clarisse lhe pergunta se alguma vez lê os livros que queima. Montag

responde-lhe: “Why should I? First, I’m not interested. Second, I’ve better things to do. Third, it is forbidden.” A sua resposta demonstra o excelente condicionamento a que foi sujeito pela hierarquia dos bombeiros.

Beatty como zeloso guardião dos interesses do estado, crê que os livros corrompem o espírito do indivíduo que os lê, entrando em conflito consigo mesmo e com os outros, precisamente pelo que é dito nos livros. A sua tese vai ao encontro do pensamento de Mond: a literatura e a filosofia “can be so unsettling to the social good.” Apesar de concordar com John que o complexo universo literário de Shakespeare se enquadra na sociedade do “World State”, a literatura torna as pessoas infelizes. Beatty explica a Montag que os livros começaram a ser queimados no momento em que as pessoas manifestaram que não gostavam de um determinado livro, ou simplesmente se sentiam visadas pelo que os livros tratavam. Assim, a sociedade acabou com os livros para não desagradar a ninguém. A literatura e a filosofia descondicionariam o indivíduo, ao pôr em evidência o modelo de felicidade induzida e de escravatura postos em prática pelos dois regimes. Para evitar que tal suceda, elimina-se qualquer tipo de criação livre ou qualquer produção artística que potencie a consciencialização colectiva e recorre-se à proibição de não pensar, não criar, não imaginar e não agir por vontade individual.

O capitão dos bombeiros crê que a derradeira explicação para a eliminação forçada dos livros se prende com a felicidade de toda a comunidade. O bem geral da comunidade é apresentado como a razão da proibição dos livros. “You see, it’s no good, Montag. We’ve all to be alike. The only way to be happy is for everyone to be made equal. So, we must burn the books, Montag.”

A felicidade colectiva passa por se queimar todos os livros, não apenas alguns, que possam, eventualmente ser considerados mais desagradáveis. Pela existência de algumas obras consideradas nocivas, priva-se toda a população do acesso ao conhecimento. Os livros tornam-nos diferentes uns dos outros, influenciam-nos de modo diferente, preparam-nos melhor para a vida pelos exemplos que nos transmitem. Por conseguinte, cultiva-se uma sociedade ignorante, partindo do simples pressuposto que é feliz sem livros. Todos os cidadãos são nivelados por baixo, pensando que são felizes e iguais pela proibição dos livros.

Beatty como Mond têm razão quando asseveram que a literatura ou a filosofia são incompreensíveis para público. Montag lê para Linda e para as suas amigas, alguns pequenos excertos de obras literárias e estas não compreendem nada, nem tão pouco

fazem um esforço para compreender, o que leva Montag a exasperar-se e apelidar as amigas da sua mulher de “Zombies” que malgastam a sua existência, apenas vivendo uma vida fútil em sintonia com os ensinamentos da televisão. John também vê os seus intentos frustrados de fazer passar a(s) mensagem(ns) presentes em *Romeo & Julieta* de Shakespeare à turma de Lenina. Tanto o regime de *Fahrenheit 451* como do “World State” pela proibição dos livros promovem a ignorância junto do público, oferecendo-lhe um manancial de facilitismos e comodidades, surgindo os meios de entretenimento como o exemplo cabal desse modo de aculturação do prazer.

Na Oceânia, esse perigo já não existe, uma vez que os livros perderam há muito o seu original valor, perderam a sua mensagem original, pela perda gradual de palavras pelo avanço da Novilíngua, os livros foram completamente modificados e tornam-se produtos ambíguos. Syme antevê que a Novilíngua acabará com todos os conhecimentos condensados na velha língua.

The whole literature of the past will have been destroyed. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron – they’ll exist only in Newspeak versions, not merely changed into something different, but actually changed into something contradictory of what they used to be (Orwell 2000: 56).

Como ocorrido nas outras duas sociedades, os livros são conotados como desinteressantes e ininteligíveis, pois perderam a sua identidade e as referências sócio-linguísticas. A lavagem da História da humanidade passa pela reescrita dos livros ou pela sua total abolição. Uma vez que são óptimos suportes e testemunhas dos modos de vida, das experiências, do pensamento e dos conhecimentos dos vários passados da humanidade, são igualmente perigosos instrumentos de descondicionamento. Os três regimes vêem nos livros uma arma de subversão e de revelação da verdade que a todo custo dever ser eliminada.

Pelo contrário Montag, Winston e John preocupam-se com a verdade. Logo que têm em seu alcance o instrumento que lhes revela toda a verdade, o seu objectivo é revelar essa mesma verdade aos seus concidadãos. Montag tenta fazer despertar a consciência da sua mulher e das amigas desta através das inquietantes e chocantes imagens procedentes dos livros, mas em troca recebe as ameaças e a chantagem de Linda, que o obriga a escolher entre ela e os livros, pelos quais, apesar de todos os

esforços do marido, continua a sentir náusea, tal e qual como as suas amigas. Elas revêem-se umas nas outras, seguem o mesmo projecto banal de vida sintonizada na televisão.

Por seu lado, Winston lê e relê várias passagens do livro de Goldstein e das suas memórias contidas no seu diário a Julia. Não obstante, Julia apoiar Winston na sua missão subversiva contra o Partido, nem sempre parece receptiva. Para ela o amor que o une a Winston sobrepõe-se a qualquer outra forma de rebelião.

Lenina ao conhecer John surpreende-se com os seus modos pouco habituais, sobretudo o gosto e conhecimentos literários que ele possui. John começa por fazer alusão a *McBeth* e quando lhe mostra a ela e a Bernard a sua casa cita o soneto 65 de Shakespeare:

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'er-sways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?

Através deste excerto, John tenta elucidar Lenina sobre o seu gosto pela literatura, nomeadamente por Shakespeare. Ao aludir a este poema, John demonstra a perenidade da própria literatura, pois tal como o autor britânico, acredita que, ao contrário de tudo que existe no universo se dissipa pela acção do tempo, a literatura perdurará no tempo conservando a sua juventude bela e imortal.

Ao defender a tese da imortalidade da literatura é uma blasfémia para um regime que faz da subjugação temporal de todas as coisas um padrão existencial. John vem trazer uma séria ameaça à comunidade com a sua mente condicionada pelas obras de William Shakespeare, o que faz com que seja impossível ao poderoso e invencível regime descondicioná-lo, de acordo com os princípios básicos da sociedade. Além disto, John ao viver toda a sua existência longe da perfeição da metrópole, lutando todos os dias pela sua existência e tentando adaptar-se como pode aos requisitos de um meio ambiente hostil - lembremo-nos das muitas cicatrizes que marcam o seu corpo e que tanto enojam Lenina, após ter sido exposto em vários rituais de iniciação – não se enquadra no perfil de indivíduo facilmente manipulável. Apesar de todos os avanços técnico-científicos desta sociedade, John mostra-se incapaz de coabitar neste mundo,

que passa de um feliz achado para um pesadelo, moradia de maníacos que pretendem extinguir a identidade humana.

John sente-se mal amado nesta sociedade. Não é reconhecido pelos outros como semelhante. Cresceu a sonhar com as histórias que a sua mãe lhe contava sobre a maravilhosa sociedade onde ela nasceu. John é especial desde o princípio, não só pelo seu comportamento inocente e pelo seu gosto pela literatura, bem distinto dos cidadãos da metrópole formatados no mesmo forno. Ele é livre como uma ave. A corroborá-lo o teste para determinar a sua casta produzido por Bernard: “Genetics can’t tell you who you are.” É diferente de todos os outros indivíduos que caminham acorrentados ao seu destino. Ele próprio escolhe o seu destino impelido pelos ensinamentos de Shakespeare e pela vida livre da reserva. Não consome o seu tempo em entretenimentos fúteis, mas antes em actividades de contemplação e de reflexão interior.

A literatura é um rastilho demasiado perigoso que pode desformatar toda a comunidade e pôr em xeque o regime. Mas no caso de *Nineteen Eighty-Four* o livro de Goldstein é obra do próprio regime, fazendo parte do estratagema para levar os adversários a quebrarem o seu orgulho e a mostrar a superioridade do regime. No caso de *Brave New World* e *Fahrenheit 451* são instrumentos independentes dos regimes, e como tal ameaçam seriamente a modelagem da ideologia praticada pelos meios tecnológicos.

No início do filme *Fahrenheit 451* vemos como um indivíduo em sua casa recebe uma chamada telefónica que o alerta da chegada dos bombeiros: “Get out! Move, Henry.” Antes mesmo de desligar o telefone ouve-se uma sirene que se aproxima. O indivíduo pega no casaco e foge de casa. Rapidamente os bombeiros chegam a sua casa numa carrinha vermelha. À frente, sentado, vemos o capitão Beatty que não esboça nem um gesto. Os bombeiros arrombam a porta de casa e procuram livros em todos os recantos. Alguns encontram-se escondidos no candeeiro da sala, outros numa pequena mesa, e outros ainda, ironicamente dentro do aparelho de televisão. Ironicamente a televisão sendo o meio primordial de controlo e de modelagem da sociedade pelo regime, serve neste caso de esconderijo, de fachada para esconder algumas obras literárias. O televisor tornara-se cofre secreto de tão abominável crime. Nota-se como o fruto proibido é igualmente simbolizado pela maçã que o jovem come segundos antes de receber a chamada telefónica. Observamos como no final do mesmo filme Montag e

Clarisse comem uma maçã na floresta. A maçã é o fruto da subversão ao regime e a fonte de conhecimento, ao mesmo tempo físico e espiritual.

Constatamos a ferocidade como os bombeiros vestidos de uniforme negro, uma cor normalmente associada com o mal, deitam livros para a rua. Montag trajando um fato especial à prova de fogo e munido de um lança-chamas queima todos os livros. À sua volta um grupo de pessoas tinha-se já agrupado para assistir ao evento, como se de um espectáculo pirotécnico se tratasse. Todavia, verificamos que o público ali presente reage com surpresa, curiosidade, e acima de tudo medo, bem visível no rosto do homem que segura a mão de um pequeno rapaz, que se debruça para observar um dos livros que se encontra no chão. Fabian, companheiro de Montag, olha-o de uma forma reprovadora e intimidante. É o homem que pega no livro da criança e o entregue a Fabian para ser devorado pelas chamas, junto com os demais.

Numa outra sequência, os bombeiros fazem uma rusga procurando livros num jardim repleto de jovens casais, alguns acompanhados das suas crianças. É Beatty que acaba por encontrar um pequeno livro escondido no carrinho de um bebé.

Estes dois momentos recordam-nos como os nazis após a sua chegada ao poder, elaboraram uma lista de várias centenas de obras literárias, filosóficas e científicas que deveriam ser banidas, consideradas nocivas e potencialmente ofensivas para a ideologia que estavam a implementar na Alemanha. As forças da lei tiveram a seu cargo a tarefa de recolher todas as obras listadas e queimá-las nas praças das cidades e vilas por toda a Alemanha, como exemplo dissuasor do que aconteceria a quem ousasse fazer frente ao regime. Todos aqueles que possuísem exemplares das obras em questão eram obrigadas a entregá-las. Caso o não fizessem eram detidas. Entre as obras censuradas encontravam-se *O Capital* de Karl Marx e outras obras destacadas do Comunismo. Enquanto isso a ideologia nazi, assim como os símbolos próprios do Nazismo chegaram igualmente às escolas alemãs. Os livros escolares foram alterados e readaptados conforme os interesses do partido único. Muitos professores e reitores de escolas e de universidades foram despedidos por não aceitarem as exigências do Nazismo e por quererem manter a sua independência e neutralidade política ou, simplesmente manifestarem ideais socialistas e comunistas.

Os bombeiros, enquanto guardiães dos valores do estado têm como função, tal como os serviços secretos de Hitler, a Gestapo, manter-se sempre vigilantes e prontos a intervir sempre que a sua presença seja necessária. A denúncia é um instrumento

essencial para pôr em sentido qualquer indivíduo, criar a sensação de insegurança, mantê-lo cauteloso. Notemos como Lenina é denunciada pelos seus alunos, ao extrapolar as suas próprias conclusões sobre um texto, que não eram as esperadas. Linda Montag acusa o seu marido de ler e esconder livros. Parsons é denunciado pela filha por supostamente ter insultado o líder *Big Brother*, durante o sono. Todos os denunciantes são próximos dos infractores, o que vem reforçar a noção que os únicos e verdadeiros vínculos de lealdade têm como destinatários os regimes.

As várias diligências de Montag e dos companheiros, alertados pelo sistema de denúncias, para destruir as bibliotecas que resistem à lei e à ordem do estado demonstram-no bem. Uma mensagem anónima alerta a corporação de Montag para a suspeita de existência de livros num velho casarão. A dona da casa é uma conhecida de Clarisse, provavelmente familiar, que se recusa a abandonar a sua casa repleta de livros. A mulher prefere morrer junto dos seus livros, a ficar na rua, órfã deles. Beatty manda queimar todos os livros e com eles toda a casa. Mas a mulher resiste a sair, perante a desumanidade do Capitão, que não se importa minimamente se a mulher morre ou não envolta pelas chamas. Ela declara que os livros são a sua família. No entanto, Beatty repudia tudo que esteja relacionado com “a obscenidade” dos livros. Ele persiste na sua demanda particular em dissuadir Montag para a inutilidade dos livros: “(...) there’s nothing here. The books have nothing to say.” Fitando Montag analisa a sua reacção às suas palavras, ao mesmo tempo em que visivelmente irritado deita vários livros abaixo das prateleiras. Os livros caem como pássaros de asas estendidas sobre o chão, simbolizando a liberdade e imortalidade da literatura. Em grande plano, um dos livros pelo poder do fogo vai virando as páginas, o que nos permite observar que aquele aborda a vida e a obra do pintor Salvador Dalí – *The World of Salvador Dalí* –. O que parece ir ao encontro do que ela afirma: “These books were alive. They spoke to me.” Mesmo que Beatty o negue aquele homem e a sua obra existiram realmente e estão plasterizadas neste livro.

No documento literário as leituras de Montag ajudam-no a perceber até que ponto cada manuscrito não se resume apenas ao que nele está inscrito, mas que existe um homem ou uma mulher por detrás de cada um deles. “And I thought about books. And for the first time I realized that a man was behind each one of the books. A man had to think them up. A man had to take a long time to put them down on paper” (Bradbury 1993: 59).

Entretanto, o cenário de horror da mulher entregue às chamas prossegue. A mulher focada em grande plano, envolta em chamas cita um mártir protestante britânico, Hugh Latimer por ocasião da sua morte na fogueira, acompanhado de um proeminente ministro da igreja anglicana, o bispo Nicholas Ridley. “Play the man, Master Ridley. We shall this Day light such a candle by God’s grace as I trust shall never be put out.” Ambos foram condenados à sentença de morrerem queimados na fogueira por blasfêmia. Tal como eles, a mulher vê-se condenada ao mesmo destino, queimada como uma herege ou, melhor como uma bruxa. A acompanhá-la estão os seus livros. Todas aquelas obras são julgadas e condenadas à extinção como ela porque têm algo importante a comunicar que não se coaduna com o espírito de aprisionamento mental desta comunidade. Em câmara lenta, a mulher vai sendo consumida pelas chamas, pondo em evidência o seu terrível destino, mas igualmente a sua esperança, a esperança em Montag. Na realidade, as palavras da mulher são dirigidas a Montag, incitando-o a prosseguir a sua demanda na busca de sabedoria.

A visão da mulher ardendo entre as chamas tem um grande impacto em Montag. Um outro livro simbólico é devorado pelas chamas, *A History of Torture*. Pela acção do fogo várias folhas são desdobradas, possibilitando observar várias imagens relativas a torturas praticadas ao longo da história, com especial relevância para a morte pelo fogo. Desta feita é ela que arde pelo efeito purificador do fogo, num auto-de-fé, pensaria Beatty. No entanto, ela parece sorrir de alívio. Morre no seio da sua família. Como uma vidente parece antecipar o rumo de Montag. O cenário dantesco reforça a animosidade de Montag perante o ritual burlesco e castrador dos bombeiros. O mundo será incendiado não pelas chamas do fogo, mas pelas chamas libertadoras dos livros.

Ao longo do documento fílmico muitas são as grandes obras literárias, de cariz crítico-literária, filosófica, biográfica, entre outras – perspectivando a necessidade de uma mudança social ou preconizando uma nova forma de analisar o mundo – que são pasto das chamas, a saber: *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865), *Through the Looking Glass* (1871) e “The Walrus and the Carpenter” (1871) de Lewis Carroll; *David Copperfield* (1850) de Charles Dickens; *Don Quixote* (1605) de Miguel de Cervantes; *Gulliver’s Travels* (1726) de Jonathan Swift; *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë; *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov; *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert; *Mein Kampf* (1925) de Adolf Hitler; *Metaphysics* e *The Ethics* de Aristóteles; *Moby-Dick* (1851) de Herman Melville; *Othello* (1603) de William Shakespeare; *Robinson Crusoe*

(1719) e *A Journal of the Plague Year* (1722) de Daniel Defoe; *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) de Mark Twain; *The Brothers Karamazov* (1880) de Fyodor Dostoyevsky; *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger; *The Trial* de Franz Kafka (1925) ; *Raffles and Miss Blandish* (1944) *Animal Farm* (1945) e *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell; *Confessions of an Irish Rebel* (1965) de Brendan Behan; *Sweet Danger* (1933) e *Death of a Ghost* (1934) de Margaret Allingham; *Death on Milestone Buttress* (1951) de Glyn Carr; *Decline and Fall* (1928) de Evelyn Waugh; *Las Deux Anglaises et le Continent* (1956) de Henri-Pierre Roché; *Dom Juan* (1865) de Molière; *Fathers and Sons* (1862) de Ivan Turgenev; *Gargantua and Pantagruel* (1542) de François Rabelais; *La Peau de Chagrin* (1831) e *Geheimnisse der Fürstin von Cadignan* (1839) de Honoré de Balzac; *Gone with the Wind* (1936) de Margaret Mitchell; *Holy Deadlock* (1935) de A. P. Herbert; *In ze pocket* (1959) de Walter S. Tevis; *Inspector French and the Cheyne Mystery* (1926) de Freeman Wills Crofts; *Interglossa* (1905) de Lancelot Hogben; *Journey into Space* (1953) de Charles Chilton; *Justine* (1791) de Marquês de Sade; *Le Avventure di Pinocchio* (1883) de Carlo Collodi; *Le Monde à Côté* (1884) de Gyp; *The Thief's Journal* (1949) e *Les Nègres* (1959) de Jean Genet; *Lewis et Irène* (1924) de Paul Morand; *Marie Dubois* (1952) de Jacques Audiberti; *Memoirs of Saint Simon* (1788) de Louis de Rouvroy; *My Autobiography* (1964) de Charles Chaplin; *My Life and Loves* (1922-1927) de Frank Harris; *My Life in Art* (1924) de Constantin Stanislavski; *Nest of Vipers* (1948) de Tod Claymore; *No Orchids for Miss Blandish* (1939) de James Hadley Chase; *Petrouchka* (1911) de Igor Stravinsky; *Plexus* (1953) de Henry Miller; *Rebus* (1956) de Paul Gegauff; *Roberte ce soir* (1954) de Pierre Klossowski; *Sermons and Soda-Water* (1960) de John O'Hara; *She Might Have Been Queen* (1955) de Geoffrey Bocca; *Social Aspects of Disease* (1953) de A. Leslie Banks; *Swann's Way* (1913) de Marcel Proust; *The Castle on the Hill* (1941) de Elizabeth Goudge; *The Defeat of the Spanish Armada* (1959) de Garrett Mattingly; *The Evil of the Day* (1955) de Thomas Sterling; *The Ginger Man* (1955) de J. P. Donleavy; *The Good Soldier Schweik* (1923) de Jaroslav Hasek; *The Happy Prisoner* (1946) de Monica Dickens; *The House of the Arrow* (1924) de A. E. W. Mason; *The Jason Murders* (1954) de John Newton Chance; *The Moon & Sixpence* (1919) de W. Somerset Maugham; *The Mystery of Jack the Ripper* (1929) de Leonard Matters; *The Owls' House* (1923) de Crosbie Garstin; *The Picture of Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde; *The Voyage of the Dawn Treader* (1952) de C.S. Lewis; *The*

Weather (1943) de George Kimble & Raymond Bush; *The World of Salvador Dalí* (1960) de Robert Descharnes; *Their London Cousins* (1931) de Lydia Miller Middleton; *Vanity Fair* (1848) de William Makepeace Thackeray; *Zazie dans le Métro* (1959) de Raymond Queneau.

Outras obras são no entanto impossíveis de serem identificadas, somente os seus autores são reconhecíveis, entre eles: Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Léo Tolstoi (1828-1910), Walt Whitman (1819-1892), William Faulkner (1897-1962) e Marcel Proust (1871-1922). Todavia, surge uma obra que apesar de surgir durante apenas umas milésimas de segundo é identificável como sendo a própria obra de Bradbury que é alvo de adaptação fílmica, *Fahrenheit 451*. Ironicamente, a obra que Truffaut tenta “salvar” aparece como condenada à extinção. Todos estes autores mudaram para sempre a nossa mundividência. Estas obras não surgem por acaso, todas elas se destacam pelo seu perfil vincadamente panfletário ao representarem uma visão crítica da sociedade da altura em que foram escritas. Muitos dos protagonistas descritos desenvolvem uma postura de subversão e de revolta contra o *status quo* e os dogmas vigentes, opondo-se a regimes opressores que desprezam o ser humano e a comunidades fechadas e conservadoras, algumas delas patriarcais que negligenciam os direitos das mulheres. Outros autores servem-se dos seus textos não só para denunciarem e ridicularizarem sociedades decadentes, mas também para apelarem ao valor da palavra e, acima de tudo, convidarem os leitores a sonhar com mundos fantásticos que lhes são apresentados, servindo de horizonte de fuga para uma sociedade hostil e degradante da condição humana. Quer a literatura, o cinema, a filosofia, a pintura, a música, ou a ciência, num determinado momento aspiram a destruir os decompostos pilares do mundo antigo e em sua vez erguer uma nova mansão que nutra a humanidade de novos ideais e esperança renovada de um futuro melhor.

Montag quando pega fogo à sua casa e ao Capitão Beatty cumpre a profecia de ser o rastilho que prende fogo ao velho sistema. Tal como a mulher encontra na televisão uma família, os livros que Montag esconde tornam-se a sua família. Eles são a resposta para a sua necessidade de ser feliz.

Por intermédio de Clarisse, Montag fica a par da existência de um grupo de homens e mulheres que se designam por homens-livros. Uma comunidade fechada, que vive longe do bulício da metrópole, em comunhão com a natureza. Clarisse informa-o que eles transportam o mais secreto e precioso bem da humanidade, a cultura; “without

them, all human knowledge would pass away.” Os homens-livros não têm nomes próprios, a sua identidade está intimamente associada ao livro que cada um deles personifica.

É curioso notar que no documento literário, Montag tem como principal mestre e ao mesmo tempo ajudante na sua cruzada contra o regime, Faber, um antigo professor, que fora despedido da universidade onde leccionava por se opor à ideologia imposta pelo governo. No documento fílmico, é Clarisse que desempenha a função de consciencializar o bombeiro.

A vida de Clarisse é diferente da maioria dos cidadãos apresentados em *Fahrenheit 451*. A sua família mantém uma posição de distanciamento relativamente aos valores e normas veiculadas pelo regime através dos meios de comunicação. Com esta renúncia do progresso conserva a sua autonomia e o seu culto por pequenos prazeres considerados imorais para a sociedade, como conversar, passear ou, pior ainda, ler livros. Montag, antes mesmo de conhecer bem Clarisse, evidencia sinais de distanciamento dos valores e normas do estado. Por exemplo, a televisão não o atrai minimamente, nem tão pouco a prática desportiva. Montag figura ser um homem tranquilo, pacato e responsável sem grandes ambições pessoais. A sua mulher, Linda é, no entanto uma autêntica estranha para si. Não partilham nada em comum. Enquanto Linda se entretém a ver televisão durante o dia e parte da noite, não conhecemos nenhum passatempo a Montag. Parece que espera serenamente pelo passar dos dias, preso à sua condição de bombeiro, sem reflectir o que estará mal na sua vida.

Depois de conhecer Clarisse e de muito reflectir, Montag compreende que não é verdadeiramente feliz como bombeiro. Acredita que se continuar a exercer a função de bombeiro, é hipócrita, porque os livros apresentaram-lhe uma nova dimensão da realidade, assim como lhe transmitiram novos princípios irrealizáveis e não compatíveis com um mundo, no qual a destruição dos livros se enquadra na prossecução de um modelo de exploração do ser humano.

Agora, munido pela visão da morte daquela mulher condenada às chamas, pela sua heterodoxia, pela ajuda de Clarisse, e pela necessidade de descobrir mais sobre o velho mundo que a mística comunidade representa, Montag dá início ao fim do velho sistema censório. Montag representa o voo de Fénix que se regenera do fogo para uma nova existência. Ele morre definitivamente quando a sua identidade é supostamente crivada de balas no seu intento de fuga. Tal como Winston é apagado dos anais da

cronologia do regime. Porém, na comunidade dos homens-livros adquire uma nova identidade, personifica uma obra de Edgar Allen Poe e deixa de ser Montag .

Quando logra escapar à perseguição que lhe é montada, depara-se com esta peculiar comunidade. Um homem vem ao seu encontro e apresenta-se como “I am *The Journal of Henri Brilard* by Stendhal.” De seguida, explica-lhe a composição e os propósitos da comunidade.

Here, we're only 50 or so, but there are many, many more scattered around. In abandoned railway yards, wandering the roads. Tramps outwardly, but inwardly, libraries. Oh, it wasn't planned. It just so happened that a man here and a man there loved some book. And rather than lose it, he learned it. And we came together. We're a minority of undesirables crying out in the wilderness. But it won't always be so. One day we shall be called on, one by one, to recite what we've learned. And then books will be printed again. And when the next age of darkness comes ... those who come after us will do again as we have done.

Eles são a nova Biblioteca de Alexandria que se erguerá para restituir a forma à humanidade, quando esta estiver a perecer. A sua função de carregar o legado cultural humano é de grande responsabilidade, mas também como Montag verifica aqueles autênticos monges devotos ao conhecimento são verdadeiramente felizes, pois a sua felicidade advém da vida que escolheram. Um por um todos se apresentam a Montag. Todos eles personificam alguma obra e o seu autor. Há a literaturização de cada indivíduo. Montag finalmente acaba por também ele personificar a obra que trouxe consigo aquando da sua fuga, *Tales of Mystery And Imagination* (1849) de Edgar Allen Poe.

Os homens-livros não guardam os livros por muito tempo, antes os decoram e transmitem de geração em geração, para divulgar o rico legado da civilização, como verificamos quando um velho homem no leito de morte ensina a recitar ao seu sobrinho a obra de Robert Louis Stevenson, *The Weir of Hermiston*. À semelhança destes homens, John Cooper é o guardião das obras de Shakespeare que conhece de cor e declama com destreza.

Os homens-livros são catapultados como a memória humana que não deixa morrer os ensinamentos dos antigos autores. Como o poema de Shakespeare reclama a

imortalidade dos seus versos, estes homens e mulheres alimentam-se física e espiritualmente dos versos dos autores para sobreviverem ao fogo do esquecimento.

No refúgio da floresta Montag, Clarisse e os demais membros da comunidade deambulam recitando as suas obras, em várias línguas, qual Babel do conhecimento, que por meio da memória iluminam o seu caminho e transportam a esperança de ressuscitarem a humanidade. No final do documento fílmico, é um outro Montag que nos surge, muito mais feliz, mais consciencioso e mais sábio. A morte da mulher serviu para abrir caminho a Montag optando pela imortalidade da literatura.

Da pequena comunidade que é apresentada a Montag encontramos várias personificações de grandes clássicos da literatura universal, que constituem um imenso nicho de sabedoria a saber: *The Journal of Henri Brilard* (1890) de Stendhal; *The Republic* de Platão; *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë; *Corsair* (1814) de Lord George Byron; *Alice in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll; *The Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan; *Waiting for Godot* (1952) de Samuel Beckett; *The Jewish Question* (1943) de Jean Paul Sartre; *The Martian Chronicles* (1950) de Ray Bradbury; *The Pickwick Papers* (1836-1837) de Charles Dickens; *The Prince* (1532) de Niccolò Machiavelli; *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen e *The Weir of Herminston* (1896) de Robert Louis Stevenson. À semelhança da Arca de Noé a comunidade dos homens-livros é um repositório do legado da história da humanidade e como tal reabilitar no futuro a humanidade através do repovoamento da sabedoria e memória dos livros.

O cinema retrata o poder da literatura que sai vencedora em *Fahrenheit 451*, em detrimento dos grandes meios audiovisuais, destacadamente vencedores em *Nineteen Eighty-Four*.

Os objectos antigos, nomeadamente os livros, não refazem apenas o trajecto da humanidade, segundo John: “(...) they put into words what you feel, but you can't say.” Esta frase evoca perfeitamente o efeito que a literatura tem nas nossas vidas. Desde o início os livros ajudam-nos a compreender e a explicar por palavras as nossas ideias e as nossas emoções. O livro sempre teve o condão de nos abrir o nosso espírito para novas realidades e revelar-nos a nossa verdadeira condição e o lugar que ocupamos no cosmos. O livro surge como epifânico. No final os costumes estranhos heterodoxos do selvagem irão influenciar decisivamente Lenina e Bernard, incitando-os a abandonarem o seu mundo fácil e prazenteiro pelo mundo para lá das fronteiras do “World State”,

sujeito às agruras e à incerteza. Semelhantemente Montag e Clarisse procuram junto dos homens-livros a morada segura que o seu espírito inquieto procura. Winston parte na demanda do lugar sagrado da verde colina, que se transformará na subjugação total e intransigente aos princípios do Partido. O acto da escrita do seu diário e da leitura do livro de Goldstein não se distinguem um do outro. Como sucede com o diário, Winston procura abrigo na parede, mesmo ao lado do grande ecrã, que ininterruptamente transmite propaganda governamental. Winston destapa as páginas coladas do dicionário de Novilíngua e descobre o livro escrito por Goldstein. Winston no canto surge novamente esmagado pela presença atroz do super-ecrã e pelo discurso ferveroso de um dos líderes do Partido. A montagem alternada situa-nos entre imagens do discurso inflamado do orador e as palavras solenes que Winston lê devagar, para si em voz off, como uma criança que saboreia lentamente o seu doce favorito, aproveitando ao máximo o momento.

Do mesmo modo, Montag sente a necessidade de aprender por intermédio dos livros. “I’ve got to read.” Ele tira todo o partido do livro que ousou esconder em sua casa, *The Personal History of David Copperfield* de Charles Dickens. Através da câmara subjectiva de Montag observamos como o bombeiro não tem prática na leitura de livros. Não distingue o acessório do essencial. Lê a capa, as referências de impressão e edição com igual anseio com que lê o título da obra ou, o título do primeiro capítulo. Ao contrário de Winston, na imensidão da noite e fora do alcance da televisão, Montag pode ler em voz alta. Todavia, tanto para ele como para Winston, o acto de leitura é um acto privado, individual e solitário.

Atente-se como no caso da escrita do diário de Winston, as leituras do livro de Goldstein e da obra de Dickens manifestam como o olhar fílmico resiste a ser manipulador para se tornar subalterno do discurso literário. O olhar cinematográfico em grande plano centrado nas páginas dos livros e no diálogo interior que se gera na mente dos dois indivíduos assemelha-se a um tributo do discurso fílmico ao discurso literário. A dissidência do acto de escrita e de leitura acaba por ser valorizado pelo cinema. Até este momento a presença do ecrã enchia por completo a linha do horizonte do espectador, precipitando-se sobre os dois indivíduos e aniquilando qualquer forma de subversão mental, todavia agora é o próprio cinema que se associa ao discurso literário para denunciar o esmagamento físico e psíquico a que aqueles são sujeitos.

Winston e Montag cometem o mesmo crime. O crime da privacidade, *ownlife* no caso de o que faz deles criminosos. Pelo contrário o ecrã é a marca da ideologia colectivista, da prisão, da vigilância e da ignorância impostas. Montag com a ajuda do dedo indicador acompanha a sua leitura, que se torna um desafio para ele. Custa-lhe a ler, sobretudo a assimilar o que é escrito, reflexo de um ensino que faz da ausência dos livros um aspecto meritório. O primeiro parágrafo da obra de Dickens ajuda-o a reflectir sobre a sua vida, levando-o a questionar o seu mundo.

Whether I shall turn out to be the hero of my own life or whether that station will be held by anybody else these pages must show. To begin my life with the beginning of my life I record that I was born (as I have been informed and believe) on a Friday, at twelve o'clock at night. It was remarked that the clock began to strike and I began to cry, simultaneously.

Este parágrafo não aparece casualmente. A vida da personagem David Copperfield em muito se assemelha à própria vida de Montag e às dúvidas que o assolam e que foram iniciadas por Clarisse. Igualmente como Copperfield se questiona sobre a sua existência, também Montag se pergunta se deve continuar a ser bombeiro, o que o torna um homem subjugado às leis dos outros ou, pelo contrário, se decide a ser o participante activo da sua vida e opta por ser livre de escolher o seu caminho e como Copperfield tornar-se “the hero of my own life”. Sabemos que Montag se decide pela segunda opção. Através desta obra literária, Montag toma consciência da sua individualidade e do seu poder de decisão, o que pressupõe o carácter libertador da literatura.

Tal como Winston que, após recriar o seu tempo e espaço no diário e tomar contacto com o livro de Goldstein, apesar de este ser uma armadilha montada por O'Brien para o enganar, ou como os conhecimentos assimilados por John a partir das obras de Shakespeare, a literatura surge como uma força salvífica. A recordação antiga de uma humanidade carregada de memórias que agora tentam salvar. A literatura invoca a solidão e a privacidade, desfazendo o complexo castelo de cartas do universo do “World State”, da comunidade fechada de *Fahrenheit 451* ou da Oceânia.

Todos eles são dissidentes e criminosos porque não só adquirem conhecimento a partir dos livros, mas também porque mantêm a sua autonomia e espírito crítico, a sua

individualidade activa, e enfrentam os regimes, não se deixando subjugar por aqueles. Os três sentem-se humanos quando reflectem e teorizam as suas ideias e a sua existência, quando põem em prática a rebeldia que os move por dentro.

No final, John é castigado pela sua sabedoria livresca e pelos seus modos anti-sociais, de entre os quais figura e se destaca a procura da solidão para reflectir. Winston ao refugiar-se num canto na sala, afastado do olhar onnipresente e onnipotente do televisor, com o intuito de passar para o papel o que lhe dita a sua consciência, comete dois crimes num, o crime da privacidade, em *Newspeak ownlife* e o crime de pensar contra o partido, *thoughtcrime*. O próprio Montag ao procurar abrigo nas palavras dos escritores e dos filósofos, longe da multidão e do “carinho” dos “primos” está a recusar as leis e valores do estado, as mesmas leis e os mesmos valores que ele está obrigado a defender, enquanto guardião da ordem e da estabilidade do estado.

Winston desafia a autoridade do Partido como a única entidade pensante, que delimita o tempo, o espaço, as leis físicas e toda a verdade do universo a seu bel-prazer. Mediante a escrita do seu diário reage contra às leis do Estado. Paga o preço da sua honra, da sua identidade e da sua rebeldia. Quem lucra, é obviamente o Partido, que reforça a sua imagem de invencibilidade, como se fosse ainda preciso demonstrá-lo.

Preso e sob tortura, Winston é-lhe diagnosticado um problema de memória. O’Brien explica-lhe que ele fabrica memórias que pensa serem verdadeiras, mas que o não são. Torturado e subjogado é convertido aos ideais do Partido. Uma vez que a sua consciência é mergulhada numa realidade alternativa em que não lhe resta outra saída senão ceder a sua identidade em nome do regime, O’Brien mostra-lhe o que será o seu futuro: “We shall lift you clean out of history (...). Nothing will remain of you. Not a name in a register, not a memory in a living brain. You will be annihilated in the past, as well as in the future.” Nada restará de Winston porque a memória colectiva que é o próprio Partido elimina-lo-á para sempre dos anais da História, quer seja no passado, no presente, mas também no futuro. É o Regime que escreve e reescreve a História e apaga e cria quem quiser, porque sobre tudo e todos tem controla. Ninguém se sobrepõe ao Partido. Este controla o rumo da existência das pessoas. O Partido controla o passado, o presente e o futuro. A realidade é o que o Partido decide. A sua consciência é única, é colectiva e imortal e como tal tudo controla. A História é reescrita a favor do regime no poder, de modo a hiperbolizar o seu papel hegemónico e perpetuar a sua lei. Quem deseja controlar o horizonte futuro da humanidade tem obrigatoriamente de controlar os

acontecimentos presentes. Contudo, para legitimar esta conjectura tem igualmente de controlar o modo como as pessoas percebem o passado e como este pode ser projectado no futuro. Deste modo, o continuum temporal tem que ser constantemente revisto, para ser sempre actual e válido. Como Winston escreve no seu diário, “The lie becomes truth and then becomes a lie again.” As pessoas confundidas com a lavagem cerebral a que são sujeitas a todo o instante, sem possuírem as provas da alteração da verdade, aceitam tudo o que lhes é dito sem colocarem entraves.

Tal como no caso da indução de mentiras que se tornam verdades no “World State” após “62400 repetitions”, na Oceânia a repetição uma e outra vez das mentiras administradas pelo Partido transformam-se em verdades, facilmente absorvidas pela memória colectiva.

Por resgatar a memória colectiva, Montag e Clarisse unem-se aos livres homens e mulheres que resgatam das trevas os livros. Por seu lado, John é vítima da sua diferença, de querer ser livre e de conservar a sua identidade intacta. Refugia-se na floresta para tentar escapar ao pesadelo da metrópole, pois não tem como voltar para a reserva onde nasceu e viveu. Mas é impossível fugir dos olhares curiosos e penetrantes da civilização. Todos desejam saber, com uma curiosidade insana, porque aquele ser tinha renunciado aos prazeres da vida que lhe tinham sido gentilmente oferecidos. A comunicação social descobre o seu refúgio, os focos mediáticos quase o cegam, John não tem outro remédio senão sacear a sua curiosidade. John assustado perseguido e ofuscado pelos focos luminosos recua, pergunta aos jornalistas: “What do you want from me? I don’t have anything to give you.” Os jornalistas não desistem e persistem na sua missão de espiar o comportamento do estranho selvagem: “John, what do you want?” O selvagem furioso declara-se livre de escolher o seu caminho:

I want pain. I want freedom. I want goodness... I want evil. I want sin. I want... I went into the woods because I wanted to breathe deep and suck all the me out of life. To be awake is to be alive.

Manifesta-se nele o carácter imanentemente humano, a distinção entre todos nós. Todos nós somos diferentes, cada um de nós é um microcosmos em ebulição permanente. John precisa de liberdade, de espaço, de privacidade, fora do controlo inumano dos ecrãs que povoam a geografia física e psíquica da metrópole.

Contudo, quando tenta fugir dos holofotes da máquina mediática do “World State” tropeça numa pedra e cai de uma ravina, o que lhe causa a morte. Ninguém o socorre, as dezenas de jornalistas ali presentes riem-se como se tratasse de uma situação cômica.

No entanto, ao contrário de Winston cuja missão de liberdade falhou, a missão de John encontra dois improváveis herdeiros, Bernard Marx e Lenina Crowne, que seguem o trilho de liberdade do seu mestre. Por seu lado, Montag e Clarisse são também livres, mas “presos” à nova identidade que transportam e à responsabilidade que têm pela frente.

VI. O Discurso Especular do Cinema

“Cinema is a matter of what's in the frame and what's out”.

Martin Scorsese

Apesar do carácter manipulador que surge associado ao cinema e à televisão tanto nos três documentos literários como nos três documentos fílmicos, é igualmente indiscutível o olhar profundamente crítico do próprio discurso fílmico em relação à manipulação empreendida por si. Na realidade, o olhar fílmico constantemente se denuncia a si mesmo, assim como se reinterpreta ao longo dos três filmes.

Nos três documentos literários, o cinema e a televisão encarnam a pior faceta da tecnologia, o endoutrinamento da ideologia tirânica dos regimes. Quer o cinema, quer a televisão estruturam-se como instrumentos excepcionais de controlo mental dos cidadãos. Orwell em *Nineteen Eighty-Four*, através do livro de Goldstein explica a revolução que os *mass media* introduziram na vida diária das populações, o que contribui para o desaparecimento da autonomia política, cultural e social, o que tornou mais fácil a manipulação da opinião pública.

With the development of television, and the technical advance which made it possible to receive and transmit simultaneously on the same instrument, private life came to an end. Every citizen, or at least every citizen important enough to be worth watching, could be kept for twenty-four hours a day under the eyes of the police and in the sound of official propaganda, with all other channels of communication closed. The possibility of enforcing not only complete obedience to the will of the State, but complete uniformity of opinion on all subjects, now existed for the first time (Orwell 1989: 214).

A televisão tornou-se a arma de propaganda, vigilância e poder do Partido. O indivíduo transformou-se rapidamente num autómato sem vontade, subjugado pela presença ubíqua e aterrorizante do ecrã.

Bradbury em *Fahrenheit 451*, por intermédio de Beatty chega às mesmas conclusões, no entanto, acrescenta a necessidade da felicidade se sustentar pela

supressão da arte num canal de divertimento mais acessível a toda à população, que não acarretasse nenhum esforço intelectual. A televisão seria o instrumento perfeito.

Then – motion pictures in the early twentieth century. Radio. Television. Things began to have mass. (...) And because they had mass, they became simpler (...). Films and radios, magazines, books levelled down to a sort of paste pudding norm (...). Books cut shorter. Condensations. Digests. Tabloids. Everything boils down to the gag (...) (Bradbury 1993: 60).

Como o mentor de Montag, Faber indica-lhe que o apelo da televisão é largamente superior ao dos livros. Mas esconde um terrível e enganador aspecto: a manipulação mental. “The televisor is “real”. It is immediate, it has dimension. It tells you what to think and blasts it in. It *must* be right. It *seems* so right. It rushes you on so quickly to its own conclusions your mind hasn’t time to protest” (Bradbury 1993: 92).

Outra importante característica da televisão prende-se com a sua função de modelizar comportamentos. Mildred Montag (o nome da mulher de Montag no documento literário) é o protótipo da pessoa tele-dependente, que segue à risca tudo que a voz de comando da televisão lhe ordena. Do mesmo modo operam as suas amigas ao agradavelmente delegarem na televisão o papel de educador dos seus filhos. “You heave them into the “parlour” and turn the switch. It’s like washing clothes; stuff laundry in and slam the lid” (Bradbury 1993: 104).

Já Huxley no prefácio de *Brave New World* deixa claro que o tema da obra é o efeito da ciência nos seres humanos (Huxley 2005: 8). A ciência e a tecnologia caminham lado a lado, tal como ocorre nas outras duas obras. A ciência e a tecnologia retro-alimentam-se uma da outra com vista a serem usadas para cimentar a felicidade da comunidade. Uma vez mais esta felicidade não inclui livros, considerados meios de desatenção e de intranquilidade. Uma vez mais os *mass media* suprem o papel da literatura de divertir o público. Esse é o preço da estabilidade e da felicidade. O controlador Mustapha Mond explica-lhe: “We’ve sacrificed the high art. We have the feelies and the scent organ instead” (Huxley 2005: 199). O preço é demasiado elevado no entender do selvagem. O director da biblioteca reforça a tese do controlador: “our library (...) contains only books of reference. If our young people need distraction, they can get it at the feelies. We don’t encourage them to indulge in any solitary amusements” (Huxley 2005: 150).

O acto solitário da leitura é altamente reprovado. Ao invés, os grandes acontecimentos sociais, para as massas são promovidos. Os “feelies” e as celebrações “orgy-porgy” são festas sociais em que os indivíduos envolvidos e estimulados pelas imagens, sons e sensações provenientes dos ecrãs entram numa comunhão espiritual e em rituais orgiais. Estas festas interactivas tornam-se os acontecimentos de sociabilização mais importantes da comunidade.

O entretenimento é essencial para o enraizamento da felicidade da população. Mesmo no berço da morte, a tecnologia e a ciência unem-se para criar o ambiente de paz e de diversão induzida pela televisão juntamente com a presença anestésica e aluciongénea da soma. Às portas da morte, a mãe de John tem à sua disposição uma televisão e as doses necessárias daquele químico para continuar a ser feliz.

It was a large room bright with sunshine and yellow paint, and containing twenty beds, all occupied. Linda was dying in company – in company and with all the modern conveniences. The air was continuously alive with gay synthetic melodies. At the foot of every bed, confronting its moribund occupant, was a television box. Television was left on, a running tap, from morning till night. Every quarter of an hour the prevailing perfume of the room was automatically changed (Huxley 2005: 180).

John nota como a sua mãe parece estar alheada do seu estado moribundo e mesmo da sua presença. A televisão é a sua companhia omnipresente, tal como sucede com Clarisse em *Fahrenheit 451*.

“Linda was lying in the last of the long row of beds, next to the wall. Propped up on pillows, she was watching the Semi-finals of the South American Riemann-Surface Tennis Championship, which were being played in silent and diminished reproduction on the screen of the television box at the foot of the bed. (...) Linda looked on, vaguely and uncomprehendingly smiling. Her pale, bloated face wore an expression of imbecile happiness. Every now and then her eyelids closed, and for a few seconds she seemed to be dozing” (Huxley 2005: 181).

O discurso literário não denuncia apenas o papel manipulador, massificador, vigilante e distorcivo do olhar tecnológico, nomeadamente do olhar televisivo e fílmico.

A literatura critica a forma invasiva daquele olhar que teme vir a suprimi-lo e a ocupar o seu lugar no topo da hierarquia cultural. Orwell, Bradbury e Huxley manifestam dúvidas em relação ao papel do cinema e da televisão na nossa sociedade. Os três autores parecem dirigir-se aos leitores, perguntando-lhes se não estaremos a perder o nosso espaço de crítica, a nossa individualidade, a nossa memória estética ao absorvermos os conteúdos apelativos daqueles dois meios? Teremos capacidade para filtrar o que nos é transmitido? Os três receiam o poder de controlo da opinião pública que emana do cinema e da televisão se, como figura nas suas obras, estiverem nas mãos de regimes ditatoriais, que como o Partido Ingsoc defende pela voz de O'Brien: "Power is not a means, it is an end. One does not establish a dictatorship in order to safeguard a revolution; one makes the revolution in order to establish the dictatorship" (Orwell 1989: 276).

Este discurso de resistência à difusão da tecnologia resulta ser ambíguo nos documentos fílmicos analisados. Os três realizadores exploram o carácter opressivo dos *mass media* presentes nos documentos literários, a partir do qual levam a cargo um exercício de análise e de reflexão da própria tessitura cinematográfica.

Ao longo dos três documentos fílmicos é efectivamente o olhar audiovisual que nos acompanha entre os meandros das três comunidades distópicas. O discurso cinematográfico centra-se em si mesmo, ao catapultar uma ideologia dominante, baseada na tecnologia, a de cada um dos regimes, em detrimento das ideologias subversivas contidas nos livros, e que se enquadra num modelo de sabedoria. A tecnologia como vimos monopoliza a atenção e a vontade dos próprios indivíduos. Encurralados e submetidos às suas ordens são incapazes de se libertar do seu jugo. A televisão, a rádio e cinema tornam-se as ameaças à extinção do próprio ser humano.

O mundo moderno enquadra-se na moldura fornecida pelo cinema. Segundo McQuire a câmara tornou-se "the ubiquitous technology which literally frames the world" (McQuire 1998: 4). O uso das potencialidades da tecnologia da câmara ou, a si ligadas, foi-se no decorrer dos anos tornando mais democrático, mas também mais invasivo. Senão vejamos o manancial de possibilidades proporcionadas pela câmara: cinema, televisão em rede, internet, encefalogramas, raio-x, electrocardiogramas, fotografia, microfilmes, câmaras de vídeo-vigilância, entre muitas outras, ao mesmo tempo celas de vigilância e consumo (McQuire 1999: 189). Nos nossos dias a concepção de Bentham de um mundo panóptico foi alcançado como já Foucault o

previra. Segundo McQuire, “his [Foucault] suggestion that the the new ‘political anatomy’ demanded ‘instruments that render visible, record, differentiate and compare’ seems as directly applicable to the camera’s transportable optics as to Benthamite panoptics” (McQuire 1998: 39).

O olhar cinematográfico é muito flexível tanto pode ser usado para o bem como para o mal. Pode ser usado para a vigilância, a invasão da esfera privada, mas igualmente pode unir-se ao discurso de resistência e resistir-se ao seu próprio domínio, mordendo a sua própria cauda, pondo em causa a sua hegemonia e o seu poder. Ao longo dos três documentos fílmicos, o cinema redefine a sua posição e vê e é visto como o bem e o mal que tenta escolher o seu próprio caminho, uma redefinição. A saída será um discurso de resistência contra os abusos protagonizados pela tirania ou escolhe aliar-se à tirania e potenciar o seu poder sem limites? O olhar bipolar é bastante crítico em relação à sua extensão na sociedade. Tornou-se omnipresente, onisciente e omnipotente. Uma ameaça à liberdade, mas igualmente uma mais valia para a fantasia, tal como aquando do seu surgimento.

A bipolaridade do discurso fílmico não se limita apenas ao ecrã que serve de visor e de espelho da doutrina do regime tirânico. O discurso fílmico absorve a esfera privada do indivíduo transportando-o para uma cultura padronizada de massas, pela qual a liberdade, a autonomia e consciência individuais são suprimidas, mas igualmente critica esta sua função.

Em *Fahrenheit 451* o televisor não é apenas o poderoso meio modelador da standardização dos hábitos de vida, da homogeneização e da uniformização dos comportamentos implemetados pelo estado. Para os indivíduos que cultivam o saber dos livros, o televisor é o mais inusitado dos esconderijos dos livros proibidos. Uma atitude subversiva que evidencia a total rejeição em não aceitar a lei unívoca do regime. Igualmente, os homens-livros não se deixam controlar pelos *mass media*. Os livros e as deambulações literário-filosóficas substituem os televisores. Apenas possuem um pequeno televisor, o único elo com a metrópole, mediante o qual estão a par do que se passa. É, por exemplo, a partir do pequeno ecrã que conhecem a fuga de Montag. À semelhança da casa de Clarisse, ou da reserva de John Cooper, em “*Brave New World*”, a pequena comunidade descarta a possibilidade de ter antenas. Deste modo, pretendem manter a sua independência relativamente ao estado monopolizador tirânico “que quer erradicar a leitura, em benefício do embrutecimento audiovisual” (Neyrat 2008: 42). Os

créditos iniciais do filme não são escritos, mas antes narrados em voz off, ao mesmo tempo em surgem várias antenas de televisão nos telhados de casas em grande plano com um fundo que vai alternando de cor, simbolizando o entretenimento proporcionado pela televisão e o controlo sobre a opinião pública.

Ao observarmos a comunidade de homens-livros deambulando pela floresta ao sabor das suas leituras e decorando as palavras escritas como forma de conservarem viva a História da humanidade, poderia parecer um modo redutor de perspectivar a literatura. Quando assistimos ao velho tio morrendo lentamente no seu leito ajudando o seu sobrinho a memorizar a obra de Robert Louis Stevenson *The Weir of Herminston*, num primeiro momento poderíamos supor que os homens-livros se limitam a decorar os livros que têm em mãos, palavra a palavra, sem cuidar aos sentidos que estão imanentes a cada livro, ou à necessidade em entender a linguagem figurativa do discurso literário. Todavia, os seus gestos, a sua existência reflectem as lições de vida expressas nas obras, que não apenas decoram, mas também declamam para os outros aprenderem. As obras completam-se umas às outras e com elas esta comunidade está pronta para legar todo esse conhecimento às futuras gerações ou aqueles que estejam desejosos de aprender. Há um claro intuito por parte do olhar fílmico em incentivar os espectadores a cultivar o gosto por esse bem especial e essencial para a valorização da humanidade que é a literatura. Deste modo, a literatura surge como uma forma romântica de devolver a luz ao mundo, entretanto recusada pela ascensão da máquina dos sonhos hipnóticos que é o cinema e a televisão.

O cinema reflecte o seu desempenho: a máscara que projecta nos filmes não é positiva, mas tende a dissociar-se, a distanciar-se do peso negativo que carrega às costas. Lembremos que a morte de John Cooper e a eliminação de Winston Smith são provocadas pelo olhar opressivo dos meios audiovisuais. Já Guy Montag consegue escapar milagrosamente à sua investida.

Em *Nineteen Eighty-Four* enquanto Winston faz a barba vê reflectido no seu espelho como um helicóptero o espia. Neste instante é o próprio olhar cinematográfico que se contempla ao espelho. O mesmo olhar invasivo e vigilante que controla a liberdade individual. No entanto, é este também o momento decisivo na narrativa fílmica para analisar o seu verdadeiro alcance na órbita da esfera privada. Ao longo deste documento fílmico vai crescendo um sentimento de culpa e de arrependimento do olhar fílmico, sobretudo ao unir-se ao discurso literário para denunciar o seu próprio

papel de espia e elogiar a função de salvaguarda da história das memórias da humanidade por parte daquele. Subitamente, há como um desejo de voltar atrás no tempo e também ele, o olhar fílmico, condensar a memória do mundo pelo seu prisma de curiosidade científica e social, em vez de condensar o mundo num retrato deturpador e enformador que tenta congelar na sua objectiva. O discurso cinematográfico pretende deformar a nossa visão da realidade revelando-nos um mundo perfeito. Como diz Morin, “o cinema deve deformar a nossa maneira de ver as coisas” (Morin 1997: 184).

Na opinião de McQuire a câmara ajuda-nos a representarmos as nossas experiências e mais ainda, altera a natureza das próprias experiências, e redefine o nosso processo de percepção e entendimento, pois o olhar da câmara é já uma experiência em si mesmo, transcendendo os limites espaço-temporais (McQuire 1998: 2).

A reprodução do espaço, do tempo, ritmo, duração, movimento, acção e outras propriedades como a cor e o som do cinema dirigem o nosso olhar ao longo da projecção de um filme. A nossa atenção é filtrada por todas estas coordenadas, manipulando a nossa interpretação consciente e inconscientemente do filme. Finalmente o nosso olhar é formatado pela força supra-realista da imagem cinematográfica. A nossa percepção é formatada pela moldura do ecrã. Entretanto esta mesma imagem tornou-se o paradigma da representação dos nossos sonhos e imaginação, impulsionando-nos a revelá-los.

Porém, o discurso fílmico é igualmente subversivo e alia-se à literatura na sua missão de denunciar o projecto distópico proclamado por cada um dos regimes dominantes. Através da câmara, o olhar do autor revela-se como não neutral. É um olhar ideológico, bem circunstancial, em que os planos, as perspectivas, a linguagem, a montagem orientam os nossos sentidos, com o claro intuito de nos persuadir a julgar negativamente aqueles mesmos regimes. De um discurso propagandístico de massas em que é enaltecido a tirania dos bombeiros, ou do Partido Ingsoc ou do estado centralizador dos Alfas +, o discurso fílmico esconde uma resistência a moldar-se a beneficiar a ditadura ao prontificar-se a desprezá-los, representando-os pejorativamente.

Seja como for, o cinema sempre teve um objectivo propagandístico em virtude de aliciar a audiência para o carácter vinculativo das imagens. Se no início o cinematógrafo persuadia os espectadores a acreditar no movimento real da imagem, convidando-o a embarcar numa viagem super realista; nos nossos dias essa persuasão não emoreceu, pelo contrário, é visível no modo como pelo cinema espelhamos e

criticamos o nosso mundo e reinventamos pela objectiva da câmara o mundo que ambicionamos transmitir. A ideologia do cineasta está irremediavelmente presente no filme que dirige, do mesmo modo como a ideologia do escritor subtil ou reconhecivelmente transparece na sua obra literária. Como vimos anteriormente, o cinema e a literatura não são dois meios estilísticos tão antagónicos ao ponto de serem irreconciliáveis.

Não obstante, a sensação que o cinema possa perder a aura de magia, de sonho que desde os primórdios do cinema nos foi prometida, e transformar-se irremediavelmente num instrumento ao serviço da construção de um mundo de pesadelo não é, infelizmente inverosímil.

O olhar fílmico contempla-se no espelho para questionar o seu verdadeiro papel na nossa sociedade. Será ainda a mesma imagem em movimento que parece ser capaz de saltar da tela e nos assustar com a sua promessa de magia real ou, pelo contrário, tornou-se apenas um instrumento obsessivo de controlo mental?

Quantas vezes não somos interpelados pelos actores, apresentadores, locutores olhos nos olhos, convidados a entrar na acção que está a promover? Está interacção pressupõe uma construção voyeurística do cinema e da televisão ao mesmo tempo em que desconstrói a nossa relação com o mundo e com a experiência da socialização. Aliás, o cinema e a televisão tornam-se meios de socialização privilegiados.

Com o grande impacto dos *mass media*, o nosso mundo tornou-se uma aldeia global, termo cunhado do inglês *global village*. Nada escapa aos sentidos dos *media*, o que ocorre no outro lado do mundo torna-se notícia na hora imediatamente em todo mundo ligado em rede. Os meios comunicação e entretenimento tornaram-se a dependência da nossa era. Vivemos dependentes de nos sentirmos informados, entretidos, em contacto com a comunidade global. A sociabilização passa pelas salas de *chat*, pelas câmaras ligadas aos computadores pessoais, pelas mensagens multimédia, os “mms” e os “sms”.

O fascínio pelo ecrã e pela câmara ainda está bem evidente na humanidade, apesar de bem mais de um século desde os primeiros passos dados com a invenção da fotografia. A internet descendente directa da aspiração do cinema total de Morel¹²

¹² *A Invenção de Morel* é uma obra literária escrita por Adolfo Bioy Casares, em 1940. A obra narra como um prisioneiro desterrado numa ilha descobre uma máquina pertencente a um excêntrico cientista, Dr. Morel, capaz de projectar imagens perfeitas de pessoas, animais e mesmo acontecimentos.

passou a ser para nós como o ecrã bipolar de *Nineteen Eighty-Four*, *Brave New World* e *Fahrenheit 451*. Temos a necessidade de vermos e sermos vistos, sem nos preocuparmos em estarmos em ininterrupta exposição.

Como seres passivos também a nossa atenção é dirigida pelo olhar crítico e ideológico dos realizadores. Vêmos aquilo e somente aquilo que eles querem que nós vejamos. Precipitamo-nos no abismo das mensagens multicolores, deixamo-nos envolver pelo universo hipnótico, telúrico e fantástico do cinema, sem nos precataremos que aquilo a que assistimos não é o nosso olhar que primeiramente constrói. Não, deixamo-nos guiar pelo olhar não neutral daquele que nos quer mostrar o que o seu olhar projecta pela imagem cinematográfica mais rica porque nós tornamo-nos o receptáculo privilegiado da sua conquista, do seu labirinto, da sua mensagem. Nós temos o poder de decifrar o código das imagens e descortinar a verdade que se esconde além da película do olhar, a essência pura, ou quase-pura que transborda na face da palavra, que murmura na imagem polissêmica de sons, cores, olfacto, o cinema total de Morel sempre existe, no olhar que transborda nos nossos sentidos em êxtase bombardeados pelo sem fim de signos sinais. Somos nós que escolhemos se queremos destapar o véu e ver o que se esconde atrás do olhar do cineasta e que impacto tem na nossa existência. Tornámo-nos títeres reféns da sua mensagem ou podemos criticamente aliados na nossa matéria experiencial do conhecimento das coisas mantermo-nos afastados? Mesmo o pior dos filmes tem um grande impacto. Não somos indiferentes às imagens de horror, amor ou morte, ou será que somos também nós criaturas sem alma, que somos indiferentes ao que se passa em nosso redor como os controladores das comunidades descritas em *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451*?

Conclusão

“Orwell never imagined how rapidly surveillance would extend its global reach, nor did he conceive of a situation where anything but the state would be its chief perpetrator. Today, surveillance is both a globalizing phenomenon and one that has as much to do with consumers as with citizens”.

Lyon 1994: 58

Em *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451* os regimes sustentam o seu plano de governação nas potencialidades proporcionadas pelos *mass media*. Os indivíduos das três comunidades deixaram-se inconscientemente seduzir pelo projecto messiânico de grandeza colectiva, pensando que a derradeira recompensa da sua lealdade para criar um Estado mais forte e sadio seria a implementação do paraíso sobre a terra e do qual eles fariam parte. Não é esperado um paraíso no céu, o paraíso existe ou está a ser construído na terra. A esperança abarca o horizonte terreno, mais palpável do que o horizonte traçado pelas religiões. O novo líder é sumamente iluminado e tem a seu cargo a difícil missão de traçar o destino de toda a nação. Verificamos que as atitudes dos fiéis apoiantes são consentâneas com a ambição de serem os leais depositários de tão excepcional tesouro, um lugar na mansão divina. Mas para que isso aconteça, deve-se proceder a uma cuidadosa selecção dos mais submissos partidários do regime. Com efeito, o trigo é separado do joio, os hereges e os que são decisivamente inimigos do regime devem ser eliminados. Aqueles que se resistem a aceitá-lo incondicionalmente são humilhados, denunciados, renegados, caçados como bruxos e torturados até se converterem de corpo e alma aos desígnios do grande líder.

Enquanto o paraíso não é erigido, e de modo à crença do povo não esmorecer, os regimes entretêm-no com divertimentos vários que não são mais do que simples espectáculos ou jogos, alguns mesmo brutais.

Os regimes totalitários têm um grande poder magnético de atrair multidões: pela força, pela sedução, pelo medo, pela esperança. As multidões acreditam passiva e naturalmente em tudo que lhes contam. A história é flexível e falsificável para corresponder aos planos divinos dos regimes. O futuro é marcado pelo passado e pelo presente manipulados fazendo-os corresponder com o destino traçado da humanidade.

Tudo concorre para tornar os indivíduos em meros joguetes cegos, sem vontade própria, sem liberdade, criados unicamente para obedecer fielmente até à morte.

Os cidadãos das três comunidades são mantidos numa redoma de vidro, incontactáveis com o resto do mundo, inviabilizados de conhecerem a experiência humana, nem muito menos de se conhecerem a si mesmos, quer pela proibição da arte, da criação de elos com a família e com os amigos. Reduzidos ao que lhes é imposto, são escravos – sem o saberem – dos regimes. Desprovidos de alma, pois já a doaram ao regime, deixam-se embarcar no mundo de fantasia que lhes é prometido.

No “World State”, na comunidade de *Fahrenheit 451* e na Oceânia as populações são submetidas a uma minuciosa triagem. O perfil ideal que se pretende é o mesmo: alguém passivo, ignorante e um fanático seguidista do regime. Assim, no “World State” promove-se cidadãos capazes de debitar todas as informações relativas à sua casta ao longo de toda a sua vida, sem que lhes seja permitido desviarem-se um milímetro dos objectivos delineados pelo condicionamento biológico e psicossocial. Disso são exemplos Lenina e Bernard, sempre bastante previsíveis e incapazes de transgredirem as regras impostas até que o contacto com John Cooper lhes altera a sua cosmovisão, ao ponto de desejarem a liberdade e de terem nas mãos o destino de suas vidas.

No que à sociedade retratada em *Fahrenheit 451* concerne, observamos como o Capitão Beatty a determinado momento pressente que Guy Montag pode ser um leal ajudante, pois não tem filhos, não parece ter grandes ambições e, principalmente, é discreto e não fala muito, característica esta que agrada de sobre maneira a Beatty, porque Montag torna-se, em seu entender um alvo fácil de manipular. Já Linda, por seu lado, tipifica, de uma outra perspectiva, o perfil idealizado pelo regime. Ela é facilmente manipulável pelos encantos da televisão, ao acenar afirmativamente a todas as solicitações sub-reptícias do governo.

Na Oceânia, Parsons enquadra-se perfeitamente no estereótipo configurado de cidadão ignorante, torpe e fanático do regime. Ao invés de Winston, Parsons nunca põe em causa as prerrogativas do Partido, nem tão pouco o ambiente de pseudo-felicidade. Tanto assim é que fica agradecido à sua filha por esta o ter denunciado e lhe ter finalmente revelado que ele, Parsons, era um opositor, sem o saber, do regime, o que demonstra a sua conformidade à neurose ideológica do regime.

Os regimes controlam com o seu olhar minucioso microscópico e macroscópico do cinema, da televisão, da rádio e de outros meios de informação o ritmo e as reacções das populações e envolvem os indivíduos numa aura de fascínio e delírio, fazendo-lhes mais facilmente acreditar no projecto divino. O olhar magnético que seduz a audiência, simbolizado no olhar enigmático, mas ao mesmo tempo, sereno, confiante e austero de *Big Brother*, tem a sua verdadeira razão de ser em reduzir o indivíduo a um mero receptáculo de informação, de normas de conduta. Ele como os demais líderes e controladores vê, ouve, sente, pressente e espia através do olhar e do ouvido visíveis com aparência inofensiva da rádio, da televisão e dos monitores omnipresentes.

Os cidadãos sabem que tudo é minuciosamente inspeccionado. Nenhum aspecto das suas vidas permanece ocultado durante muito tempo das autoridades. O controlo, vigilância e poder sobre todos os indivíduos valida a criação de sociedades transparentes, com a consequente e inevitável perda da liberdade e da privacidade.

A mensagem de desconforto, pessimismo e receio pela ascensão do olhar intrusivo dos *mass media* manifesto pelos autores e cineastas volta a ser actual e premente. Nos nossos dias, a nossa privacidade está constantemente a ser alvo de agressão, não só através dos *mass media*, mas também pelos governos, pelas forças da lei, pelos bancos, pelas grandes companhias multinacionais, ou mesmo por grupos criminosos. Qualquer um de nós pode ser suspeito e observado sem o saber, tal como acontecia com Winston Smith em *Nineteen Eighty-Four*. A visão orwelliana de um mundo claustrofóbico não é de modo algum inconcebível, actualmente. Enquanto o rol de instrumentos tecnológicos pode ser usado para identificar e capturar supostos delinquentes e terroristas, pode o seu uso ser facilmente legitimado para reforçar a segurança nacional e correremos o risco das nossas vidas serem perscrutadas no sentido de averiguar se temos um historial incólume. O nosso correio electrónico, o nosso telemóvel, o nosso cartão de crédito, ou a portagem pela via verde, através dos satélites e/ou do acesso à tecnologia GPS (*Global Positioning System*) traçam um mapa minucioso e perfeito dos movimentos que efectuamos diariamente. Assim sendo, a tecnologia que é utilizada, supostamente, para nos proteger e para antecipar algum acto criminoso, pode ser empregue abusivamente com a única finalidade de nos espiar.

Quer o permitamos, quer não, o registo biográfico das nossas vidas encontra-se em bases de dados na posse dos serviços de inteligência e/ou para quem as souber procurar. Quem tiver acesso àquela base de dados tem à sua disposição dezenas ou

talvez centenas de informações sobre a nossa pessoa, que vão dos elementos identificativos mais triviais como a nossa filiação, o número de bilhete de identidade e de contribuinte, passando por outras informações disponíveis mais ou menos indiscretas, como o nosso cadastro criminal, como o que compramos ontem ou no mês passado, o que fazemos nos tempos livres, qual é o nosso círculo mais próximo de amigos, os nossos gostos e os nossos medos, entre muitos outros dados. Rapidamente, traçar o nosso perfil psicossocial torna-se um gesto simples.

Podemo-nos perguntar por que motivo alguém se dá ao trabalho de saber quem realmente somos. Os governos podem usar este manancial de informação para prevenir crimes, o que é entendível. Mas sabemos que muitos daqueles dados estão ao alcance de grandes companhias comerciais. A informação é tratada com o intuito de criar perfis do nosso comportamento, das nossas aptidões e dos nossos gostos.

A vigilância no século XXI é tão penetrante, que se assemelha cada vez mais difícil para nós deixarmos de estar no horizonte do olhar *voyeur* da tecnologia. Estamos perante a sociedade transparente elucidada pelo modelo do panóptico de Bentham. Quanto mais extraordinários são os novos instrumentos de vigilância proporcionados pela tecnologia mais controversos são. Num mundo cada vez mais perigoso e interligado numa aldeia global, em defesa da segurança e da estabilidade, as sociedades debatem-se para delimitar a fronteira entre a vigilância e o direito inalienável à privacidade. As novas tecnologias como a leitura da íris, dos implantes internos de chips, as câmaras de raios de luz e do acesso em tempo real à nossa localização através do GPS permitem, de facto, descobrir eventuais perigos e prevenir crimes, no entanto, são uma ameaça séria à nossa privacidade. A questão do limite a impor à vigilância, em termos de conservamos a nossa privacidade intacta, é importante.

A nossa aldeia global que nos mantém unidos e em constante contacto, mediante o uso da televisão em rede, da internet, do telemóvel, e a vigilância total, que supostamente nos garante maior segurança, colocam-nos não só a questão do perigo da ausência de privacidade, de ficarmos expostos a um olhar invasivo, cuja procedência e intenções muitas vezes desconhecemos, mas também há um outro perigo. O mesmo olhar invasivo seduz-nos com um variado leque de possibilidades que nos assegura a felicidade. Os bancos, as grandes companhias comerciais, entre outras entidades ao terem acesso ao nosso perfil de comportamento, de ambições e de aptidões apelam aos nossos sentidos para comprarmos os seus produtos. Sem o percebermos, também nós

nos tornamos cúmplices da sua ambição de dominar o mercado, e rapidamente passamos a ser leais adeptos da sua ideologia consumista. Como os leais e fervorosos adeptos do Partido Ingsoc, os nossos olhos, ouvidos e demais sentidos são controlados pela campanha de charme que nos envolve.

Talvez a nova ditadura silenciosa e aparentemente inofensiva não tenha um rosto que nos olhe nos olhos e nos sorria enigmaticamente. Contudo, as grandes marcas, as companhias e as empresas multinacionais e mesmo os governos tenham a mesma função e estejam a corromper a nossa individualidade e a submeter-nos à sua ideologia da posse e da necessidade premente de nos mantermos visíveis e contactáveis, de estarmos vigiados, ignorantes, passivos e divertidos, dizendo-nos que é para nossa segurança e felicidade.

No Ocidente, as companhias tecnológicas incentivam-nos a aceder a um universo mágico paralelo. Os jovens, mais influenciáveis, aderem mais facilmente às promessas de divertimento total. Os vídeo jogos tal como outros passatempos tecnológicos, como a internet, os aparelhos de mp3 ou de mp4, ou mesmo os telemóveis são muito mais apelativos do que os “velhos” livros de papel. Em parte, vieram alienar os jovens do mundo real e substituir as actividades e relações sociais presenciais de confraternização. Milhões de jovens e adultos tornaram-se dependentes das possibilidades proporcionadas pelo prazer dos bens tecnológicos e talvez mais anti-sociáveis.

Porventura, não terá sido a terceira revolução industrial, ainda em progresso, a revolução protagonizada pela tecnologia, através da câmara fotográfica, câmara cinematográfica, rádio, televisão, computadores, telemóveis, implantes de chips, paces-makers, sistemas de localização com a tecnologia GPS, ou nanotecnologia. Num mundo onde as máquinas são parte integrante das nossas vidas vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana, trezentos e sessenta e cinco dias por ano, quem de facto controla a tecnologia que invade os nossos lares, os nossos postos de trabalho, as nossas ruas, as montras dos comércio e nos bombardeia com mensagens subliminares, que de modo algum podemos ignorar?

Todos estamos debaixo do olhar das grandes marcas. Estas criam em nós dependências. Estaremos a salvo da tentativa dos grandes *lobbies* financeiros de controlar o nosso comportamento, necessidades e desejos? Obviamente não somos indiferentes ao apelo desmesurado ao consumo em massa, àquela roupa de marca ou

empresa fabricante de televisores e vídeo jogos, daquela marca de automóveis ou de relógios. Somos chantageados por campanhas de marketing agressivas, pelas quais os nossos sentidos são sugestionados, obrigando-nos a comprar um determinado produto.

Sem o notarmos, somos impelidos a construir uma imagem padronizada consoante o modelo ideológico capitalista que sustenta a sociedade ocidental. A tese de Henry Ford de construir um carro em massa para as massas encontra paralelo na nossa sociedade. Tornamo-nos reféns do aparelho consumista e uniformizador dos grupos de *lobbies* e talvez incorramos no risco de perdermos a nossa individualidade.

Se por um lado, o direito à privacidade está a ser corrompido pela psicose do terrorismo e do acesso fácil aos nossos dados e da vigilância total por parte da tecnologia, também é verdade que não estamos a salvo de ser subjugados pelos interesses das entidades já aludidas.

Poderemos nos nossos dias escolher o que queremos de facto fazer, sem sermos influenciados? Os governos inibem-nos de termos comportamentos disruptivos. Os bancos seduzem-nos com a possibilidade de ganhar dinheiro facilmente, as empresas tecnológicas apelam-nos a uma vida cómoda. Todos eles nos oferecem a felicidade, só temos que lhes garantir a nossa fidelidade. Quase sempre somos induzidos pelas escolhas dos outros. No que à indústria cinematográfica diz respeito, as grandes companhias e distribuidoras cinematográficas impõem a sua doutrina sob a matriz do capitalismo e da sociedade de consumo. Por exemplo, a Meca do cinema, Hollywood é dominada por grandes grupos financeiros que dispendem avultadas somas de dinheiro, não com o objectivo derradeiro de produzir sublimes obras de arte, mas sim, veicular a ideologia dominante. Observamos como ocasionalmente o cinema tem um papel ambíguo, enquanto arte de massas é um meio primordial de amplificação da ideologia dominante e unidimensional, mas igualmente tem uma função panfletária, de moralização social, distanciando-se mais do que uma vez daquela. Ressalvamos como os filmes de Michael Moore são anti-sistema. Moore pretende expor e criticar “os podres” da ordem instituída. Como ele vários produtores e cineastas norte americanos e europeus, entre muitos outros, vêem no cinema uma fonte de expiação dos males do mundo moderno, uma forma de resistência e oposição ao *status quo*. O que acontece na esfera do cinema também se repercute na televisão, a imposição de uma visão unívoca do mundo.

Mas qual é afinal o preço que temos que pagar para sermos felizes na era moderna?

Aqueles que controlam os *mass media* e os meios tecnológicos e têm influência junto dos grandes *lobbies* possuem de facto o poder de dominar o mundo. Desta forma, podem filtrar a informação a ser veiculada, o modo como é veiculada e a quem se destina. Nos nossos dias, a informação é um bem tão precioso como o direito à privacidade ou à liberdade. À semelhança dos governantes de *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451* os novos senhores do mundo controlam tudo a seu bel-prazer para seu próprio benefício, a propagação da sua doutrina. O objectivo parece ser o mesmo a impor-nos a sua lei de consumo e de ideologia, tornar-nos seres uniformes, passivos, ignorantes e dar-nos a ilusão de um mundo quase perfeito. A felicidade pode ser alcançada pelo aceitar dos meios tecnológicos no nosso habitat. O fim da privacidade, da liberdade e da individualidade é uma realidade. Características que indubitavelmente fazem parte do plano ficcional de *Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *Fahrenheit 451* surgem patenteadas no *status quo* a que nos pretendem submeter.

Paralelamente as novas forças que controlam o mundo tendem a envolver-nos num ambicioso projecto de paraíso, do qual faz parte a segurança e a vigilância, o divertimento, a ignorância e a uniformização de comportamentos e pretensões.

Não obstante, devemos estar cientes que os *mass media* não são obrigatoriamente prejudiciais. Como vimos anteriormente, os regimes democráticos servem-se dos meios de comunicação e entretenimento para disseminar os seus ideais. Todavia, quando são empregues com o objectivo de criar o medo e amordaçar os mais fracos, tornam-se uma grave ameaça.

Mass communication, in a word is neither good nor bad; it is simply a force and, like any other force, it can be used either well or ill. Used in one way, the press, the radio and the cinema are indispensable to the survival of democracy. Used in another way, they are among the most powerful weapons in the dictator's armory. In the field of mass communications as in almost every other field of enterprise, technological progress has hurt the Little Man and helped the Big Man (Huxley 2005: 266)¹³.

¹³ Esta citação de Huxley é extraída de *Brave New World Revisited*.

O grande desafio que temos em mãos é usar convenientemente os *mass media*, para criar um mundo mais justo e mais democrático. Talvez o cinema e os outros meios artísticos tenham um papel essencial na construção desse plano social, como outrora tiveram. Entretanto, como os primeiros espectadores do cinematógrafo, embarquemos no mundo de outros mundos projectados no semblante do ecrã, onde tudo é possível. E como deuses do palco das nossas próprias emoções, pintemos com a cor da imagem o que nos oculta e deforma o olhar dos nossos sonhos.

Concluimos esta dissertação, no entanto com o desejo de retomarmos, no futuro, a investigação no âmbito dos estudos cinematográficos.

Referências Bibliográficas:

Bibliografia Activa

Bradbury, Ray (1993): *Fahrenheit 451*. London: Flamingo.

Huxley, Aldous (2005): *Brave New World* and *Brave New World Revisited*. New York, London, Toronto, Sydney: Harper Perennial.

Orwell, George (2000): *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books.

Filmografia Activa

Brave New World (1998). Dir. Leslie Libman and Larry Williams. Perf. Peter Gallagher, Leonard Nimoy, Rya Kihlstedt, Tim Guinee, Sally Kirkland, and Miguel Ferrer. Universal Pictures.

Fahrenheit 451 (1966). Dir. François Truffaut. Perf. Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack, Anton Diffring, and Jeremy Spenser. Universal Pictures.

Nineteen Eighty-Four (1984): Dir. Michael Radford. Perf. John Hurt, Richard Burton, Suzanna Hamilton, Cyril Cusack and, Roger Lloyd-Pack. MGM Entertainment.

Bibliografia Passiva:

Bruschke, Jon e Loges, William E. (2004): *Free Press Vs. Fair Trials: Examining Publicity's Role in Trial Outcomes*. Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Earlbaum Associates Publishers.

Cardoso, Abílio Hernandez (1995): “Narrativas: da Letra no Filme à Imagem no Texto”. In: Abílio Hernandez Cardoso (org.), *Revista Senso nº 1*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: 15-32.

Cesteros, Susana Pastor (1996): *Cine y Literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante: Universidad de Alicante.

Climo, Jacob and Catell, Maria G. ed. (2002): *Social Memory and History: Anthropological Perspectives*. Walnut Creek, California: Altamira Press.

Collet, Jean, et al. (1976): *Lectures du Film*. Paris: Editions Albatros, Collection Ça Cinema.

Cook, David A. (2004): *A History of Narrative Film*. New York, London: W.W. Norton & Company.

Cordeiro, Edmundo (2004): *Actos de Cinema: crónica de um espectador*. Coimbra: Angelus Novus Editora.

Das, Jaganneth Prasard (1969): *Verbal Conditioning and Behaviour*. Pergamon Press.

Delmeulle, Frédéric et al. (1993): *Du Réel Au Simulacre. Cinéma, photographie et histoire*. Paris: Editions L’Harmattan.

Gauthier, Guy (1995): *Le documentaire un autre Cinéma*. Paris: Éditions Nathan.

Geada, Eduardo (1978): *Cinema e Transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte.

____ (1987): *O Cinema Espectáculo*. Lisboa: Edições 70.

____ (1998): *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*. Lisboa: Editorial Notícias.

Gottlieb, Erika (2001): *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*. Montreal & Kingston: London, Ithaca: McGill-Queen's University Press.

Grilo, João Mário (2006): *O Homem Imaginado: cinema, acção, pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte.

Hayward, Susan (2006): *Cinema Studies — The Key Concepts*. London, New York: Routledge.

Huici, Adrián (1999): *Cine, Literatura Y Propaganda. De Los santos inocentes a El día de la Bestia*. Sevilla: Ediciones Alfar.

Hutton, Patrick H. (1993): *History as an Art of Memory*. Hanover and London: University Press of New England.

Insdorf, Annette (1996): *François Truffaut – Les Films de sa Vie*. Paris: Découvertes Gallimard.

Jackson, Kevin (1998): *The Language of Cinema*. Manchester: Carcanet.

Joly, Martine (2002): *A Imagem e a sua Interpretação*. trad. José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70.

Jowett, Garth S e O'Donnell, Victoria (2006): *Propaganda and Persuasion*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.

Kumar, Krishan (1991): *Utopia & Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwood.

Lavrador, F. Gonçalves (1974): *Justificação Estética do Cinema*. Lisboa: Plátano Editora.

Le Bon, Gustave (2006): *The Crowd: A Study of the Popular Mind*. New York: Cosimo Classics.

Lyon, David (1994): *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

____ (2006): *Theorizing Surveillance. The panopticon and beyond*. Devon: Willan Publishing.

Mazzoleni, Arcangelo (2002): *O ABC da linguagem cinematográfica*. trad. Isabel Remelgado. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.

McQuire, Scott (1998): *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.

Monteiro, Medina (org.) (2004): *Cinema & História*. Lisboa: Universidade de Lisboa.

Morin, Edgar (1997): *O Cinema ou o Homem Imaginário*. trad. António Pedro Vasconcelos. Lisboa: Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Nelmes, Jill (ed.) (2002): *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge.

Neyrat, Cyril (2008): *François Truffaut*. trad. Dialectus. Madrid: Cahiers du Cinéma/Jornal Público.

Oliveira, Anabela Dinis Branco de (2007): *Entre Vozes e Imagens: a presença das imagens cinematográficas nas múltiplas vozes do romance português (anos 70-90)*. Publicações Pena Perfeita.

Pratkanis, A. R. and Turner, M. E. (1996): "Persuasion and Democracy: Strategies for increasing deliberative participation and social change." In: *Journal of Social Issues*, 52: 187-205.

Ramon, Micaela: *O Cinema na Literatura ou a Literatura depois do Cinema (uma leitura de Inês de Portugal)*. Internet. Disponível em <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/O%20CINEMA%20NA%20LITERATURA%20OU%20A%20LITERATURA%20DEPOIS%20DO%20CINEMA.pdf>

Rathus, Spencer A. (2003): *Psychology. Concepts & Connections*. New York: New York University Press.

Ribeiro, José da Silva (2000): *Antropologia Visual. Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Lisboa: Edições Afrontamento.

Ricoeur, Paul et al. (2004): *Memory, History, Forgetting*. Chicago: Chicago University Press.

Rosignol, Véronique (org.) (2001): *Filmer le réel – Ressources sur le cinéma documentaire*. Paris: Bifi (Bibliothèque du Film).

Russell, Bertrand (1924): *Icarus, or the Future of Science*. Internet. Disponível em www.santafe.edu/~shalizi/Icarus.html.

Sandman, Antônio José (1993): *A linguagem da propaganda*. São Paulo: Editora Contexto.

Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de (2001): *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Universidade do Minho, Coleção Hespérides.

Sproule, J. Michael (1994): *Channels of Propaganda*. Bloomington, Indiana: Edinfo Press.

____ (1997): *Propaganda and Democracy. The American Experience of Media and Mass Persuasion*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Stewart, Anthony (2003): *George Orwell, Doubt and the Value of Decency*. London, New York: Routledge.

Tudor, Andrew (1985): *Teorias do Cinema*. Lisboa: Edições do 70.

Wegner, Phillip E. (2002): *Imaginary Communities. Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Filmografia Passiva

2001: A Space Odyssey (1968). Dir. Stanley Kubrick. Perf. Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, and Leonard Rossiter. Warner Bros. Pictures.

A Clockwork Orange (1971). Dir. Stanley Kubrick. Perf. Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, and John Clive. Warner Bros. Pictures.

Blade Runner (1982). Dir. Ridley Scott. Perf. Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, and Daryl Hannah. Warner Bros. Pictures.

Equilibrium (2002). Dir. Kurt Wimmer. Perf. Christian Bale, Emily Watson, Angus MacFadyen, Taye Diggs, and Sean Bean. Momentum Pictures.

Gattaca (1997). Dir. Andrew Niccol. Perf. Ethan Hawke, Uma Thurman, Gore Vidal, Jude Law, and Elias Koteas. Columbia Pictures.

Olympia (1938). Dir. Leni Riefenstahl. Cameo.

Pink Floyd: The Wall (1982). Dir. Alan Parker. Perf. Bob Geldof, Christine Hargreaves, James Laurenson, Eleanor David, and Kevin McKeon. Sony Pictures.

The Island (2005). Dir. Michael Bay. Perf. Ewan McGregor, Scarlett Johansson, Djimon Hounsou, Sean Bean, and Steve Buscemi. Warner Bros. Pictures.

The Matrix (1999). Dir. Larry Wachowski and Andy Wachowski. Perf. Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, and Gloria Foster. Warner Bros. Pictures.

Total Recall (1990). Dir. Paul Verhoeven. Perf. Arnold Schwarzenegger, Rachel Ticotin, Sharon Stone, Michael Ironside, and Ronny Cox. Universal Pictures.

Triumph des Willens (1935). Dir. Leni Riefenstahl. Cameo.