



O mundo apocalíptico de 1984 e a paranoia de vigilância hoje

Humberto Pereira da Silva¹

Doutor em Filosofia da Educação – FEUSP, professor titular de ética e crítica de arte na FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado

Resumo: O objetivo deste ensaio é tratar da ideia de apocalipse (atávica da condição humana) associada ao medo pelo uso de sistemas de vigilância em dois momentos capitais de nossa civilização nos últimos sessenta anos. A referência para tanto é o livro *1984*, de George Orwell. A partir dele serão examinados aspectos de duas versões fílmicas – uma de 1956 e outra de 1984. Nestas, a maneira pela qual, com o mesmo conteúdo narrativo, cada versão expressa o “espírito de época”. Nos anos de 1950 e nos de 1980, o poder de controle do Estado e a submersão do indivíduo numa sociedade controlada.

Palavras-chaves: Apocalipse, vigilância, Grande Irmão, medo, espírito de época

Um dos acontecimentos mais insólitos e inesperados dos últimos anos deve-se às declarações de Edward Snowden, ex-analista da Agência de Segurança Nacional (NSA), que revelou ao jornalista britânico Glenn Greewald, do *The Guardian*, como o governo americano monitora comunicações e tráfico de informações entre suspeitos e aliados. Pelas declarações que deu, e pelo material que disponibilizou, o monitoramento das comunicações é realizado pelo sigiloso programa de vigilância PRISM. Este seria capaz de fornecer à NSA diversos tipos de mídia sobre os alvos escolhidos, como correio eletrônico, conversas por áudio e vídeo, fotos, transferências de arquivos, notificações de login etc. Segundo Snowden, ainda, nove das grandes corporações de internet participam do programa: Microsoft, Google, Facebook, Yahoo!, Apple, YouTube, AOL, Paltak e Skype.

É nesse cenário de paranoia sobre controle em escala global que Julien Assange, criador e editor do WikiLeaks – junto com Jacob

¹ umba.hum@gmail.com

Appelbaum, Andy Müller-Maguhn e Jeremie Zimmermann –, trava diálogo sobre o poder e o efeito da internet nos mais variados domínios da vida contemporânea. Em prisão domiciliar no Reino Unido, em março de 2012 Assange se reuniu com seus três colegas internauticos. O resultado do encontro foi organizado e publicado com o título *Cypherpunk – liberdade e o futuro da internet*. A edição brasileira é de responsabilidade da Boitempo Editorial.

A conversa entre Assange e seus colegas segue tom coloquial; todos falam de modo espontâneo; são depoimentos soltos, com pontos de vista genéricos que expressam como percebem e sentem o papel da internet num mundo em que seu uso é cada vez mais presente nas atividades mais ordinárias. No dialogo travado, certo ranço de teorias apocalípticas. Quem ler *Cypherpunk* com predisposição para imaginação, inevitável que seja obsorvido pelo clima de paranoia similar a da iminência de conflagração nuclear nos anos de Guerra Fria: “A internet, nossa maior ferramenta de emancipação, está se transformando no mais perigoso facilitador do totalitarismo que já vimos. A internet é uma ameaça à civilização humana. (...) Se nada for feito, em poucos anos a civilização global se transformará em uma distopia da vigilância pós-moderna, da qual só os mais habilidosos conseguirão escapar”. Estas são as linhas que resumem a necessidade de intervenção para Assange.

As revelações de Snowden, a paranoia apocalíptica de Assange, seriam marcas exclusivas de nosso tempo cibernético se não tivéssemos em vista o distópico livro *1984* (1949), do escritor inglês, de origem bengali, George Orwell. Este livro, ao lado de *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, forma uma espécie de díptico de representações literárias de uma sociedade distópica. Não à toa, ambos escritos no mesmo momento histórico, retratam sociedades marcadas por forte controle. Ambos também estimularam versões cinematográficas. O de Bradbury foi às telas pelas mãos de François Truffaut (1966), o de Orwell ganhou duas celebradas adaptações, a de Michael Anderson (1956) e a de Michael Radford, realizada no próprio ano de 1984.

Os livros de Orwell e Bradbury representam de certa forma, como obras literárias, a ideia de panóptico, forjada no século XVIII pelo filósofo utilitarista Jeremy Bentham. Numa série de cartas escritas

em 1787, de Crecheff, na Bielorrússia, para um amigo anônimo na Inglaterra (no total foram 21 cartas, publicadas sob o título *O panóptico, ou a casa de inspeção*), Bentham exhibe o modelo arquitetônico de uma prisão que permitiria a um vigilante observar todos os prisioneiros sem que esses pudessem saber se estariam ou não sendo observados. Instalado em uma torre, o vigia observaria todos os presos e tê-los-ia o tempo todo controlados. Na filosofia, a estrutura do panóptico adquiriu o conceito de sistema de vigilância. Como tal, foi retomado por Michael Foucault, em *Vigiar a Punir* (1975), e mais recentemente por Pierre Lévy, em *Cibercultura* (1997).

É, portanto, na esteira de uma corrente de pensamento que tem origem em Bentham, influencia a literatura de Bradbury e reflete as movimentações de Snowden e Assange, que *1984* – o livro e, por conseguinte, suas adaptações fílmicas – nos chama a atenção. Por isso, justamente, algumas linhas sobre seu autor.

George Orwell é considerado um dos grandes cronistas da cultura inglesa do século XX. Com disposição renascentista de *homo universalis*, dedicou-se a escrita jornalística, crítica literária, poesia e ficção com a mesma intensidade. Como romancista, tornou-se mundialmente conhecido por *A Revolução dos Bichos* (1945), sátira sobre os caminhos tomados pela revolução russa, e *1984*, fábula política futurista que perturba em decorrência de seu enorme potencial premonitório.

Entusiasmado pelas ideias socialistas, irrequieto, impulsivo, vai para a Espanha em 1936 e luta ao lado dos Republicanos na Guerra Civil espanhola. Dessa experiência escreveu *Lutando na Espanha* (1938). Sua experiência seguinte no front deu-se na Segunda Guerra, quando trabalhou como correspondente para a BBC. Terminada a Grande Guerra, com tuberculose, ele se recolheu à ilha de Jura, na costa sudoeste da Escócia, e em completo isolamento escreveu *1984*. Um ano depois da publicação, em 1950, Orwell falece aos 46 anos.

1984 foi escrito num momento em que o mundo se dividia em blocos: de um lado o capitalismo, com os Estados Unidos como superpotência; de outro o comunismo e a União Soviética. Estas duas superpotências estabeleceram suas áreas de influência num clima tenso e de eminência de guerra nuclear que ficou conheci-

do como Guerra Fria. Mas, com incrível capacidade premonitória, Orwell vai além: um ano antes de Mao Tse-tung chegar ao poder na China, antecipa o surgimento de uma terceira potência geopolítica. Assim, como no mundo de sua época, o de 1984 está dividido entre Oceania, Eurásia e Lestásia. A ação se passa na Oceania, um Estado Totalitário em guerra constante com as outras potências.

Na Oceania, todos são controlados o tempo todo pela presença do Grande Irmão (Big Brother), cuja imagem é exibida sem interrupção numa teletela. Os olhos do Grande Irmão vê tudo e a todos controla. Ele está em todos os lugares, mesmo nos aposentos de dormir. Até o sono é controlado. Nessa sociedade de controle total, a estrutura que mantém o poder é organizada em ministérios: os da Verdade, da Paz, do Amor e da Fartura. Os membros desses ministérios, fiéis ao Grande Irmão, formam o Partido Interior e conduzem uma política de medo, perseguições e punições aos membros do Partido Exterior, incumbidos de colocar a estrutura burocrática em funcionamento (maioria da população e último estrato social, os Proles não passam de máquinas animadas). Assim, além da guerra externa, é forjado um inimigo interno, e quem quer que demonstre sinais de discordância é identificado como traidor e punido com a morte ou doutrinado por meio de torturas terríveis.

É nesse cenário que Orwell toma por foco um personagem: Winston Smith. Trata-se de um membro insignificante do Partido Exterior, que trabalha no Mistério da Verdade. Seu ofício é o de perpetrar a propaganda do regime por meio da destruição de documentos comprometedores, e em seguida reescrever a história, apagando tudo que ameaçaria o Grande Irmão. Smith tem vagas lembranças de seu passado, realiza seu trabalho com disciplina, mas vive em constante estado de insatisfação e começa a fazer coisas proibidas.

Primeiro ele obtém um caderno de notas no mercado negro e dá início, num canto da cama inacessível à teletela, a um diário. Ao fazer registros de seus estados emocionais, se expõe a severa punição. Além desses registros, ele se apaixona por uma moça, Julia, que trabalha no Ministério do Amor, com quem passa a encontrar-se às escondidas. Vigiaados por O'Brien, um membro do Partido Interno que doutrina dissidentes ou meros suspeitos, ao praticar esses ilícitos ele e a moça serão presos, torturados e devidamente doutrinados.

O livro aterrador de Orwell teve impacto profundo nas gerações que viveram o pesadelo de iminência de conflagração atômica nos anos da Guerra Fria. Foi logo amplamente traduzido e muitos de seus termos e conceitos, como "Big Brother", "duplipensar" – quem mente deliberadamente e ao mesmo tempo acredita piamente na mentira –, "crimideia" – aquele que comete um crime ao pensar e propagar ideias proibidas –, "novilíngua" – linguagem que remove duplos sentidos e assim restringe a interpretação de ideias – tornaram-se comuns entre seus leitores. O termo "orwelliano" tornou-se sinônimo de fiscalização, controle e invasão de privacidade na vida dos indivíduos pelo Estado.

O sucesso do livro impulsionou sua adaptação para o cinema. A primeira versão, de 1956, sintomaticamente ocorreu num momento de recrudescimento da Guerra Fria, quando forças do Pacto de Varsóvia, lideradas por Nikita Khrushchov, invadiram a Hungria e puseram fim à tentativa desta de escapar à zona de influência soviética. A segunda versão, de 1984, também numa coincidência histórica, ocorreu um ano antes de o líder soviético Mikhail Gorbachev começar a implantar a "Glasnost", uma política que modificou o sistema de controle de liberdade de expressão no sistema soviético.

Neste ponto, cabem dois destaques. Primeiro, um livro é um livro; um filme, um filme. A descrição de um acontecimento, feita por um romancista, se presta à imaginação do leitor; este, em sua leitura solitária, compõe uma imagem mental do movimento dos personagens, da ambiência em que se encontram, a partir das experiências que teve. O cineasta, então, movido pela descrição do romancista, oferece imagens que resultam de sua escolha pessoal. Assim, no filme, o espectador está diante de imagens escolhidas pelo cineasta: não lhe cabe, ao contrário da literatura, formar mentalmente uma imagem.

A natureza distinta da literatura e do cinema, com isso, não permite comparações: um livro jamais é melhor que um filme, pois é um livro; tampouco o contrário, pois um filme é um filme. A lógica ensina que se comparam objetos da mesma natureza; assim sendo, vejamos o segundo destaque: inspiradas no livro famoso, as duas versões fílmicas, ainda que mantenham sua estrutura narrativa, estão em sintonia com os momentos históricos em que foram conce-

bidas. Ou seja, do ponto de vista do que as imagens carregam, suscitam e simbolizam, são obras distintas e, aqui, vale compará-las.

Dirigida por Michael Anderson, a primeira versão começa com uma explosão nuclear. Corte e, com a imagem da terra vista do espaço, a explicação: após a devastação, o mundo foi dividido em três estados: Oceania, Eurásia e Lestásia. Corte e um *travelling* de aproximação exhibe a cidade de Londres, envolta em névoa, em ruínas. Novo corte e plano geral numa rua: a multidão corre desesperada, ao som de uma sirene, enquanto uma voz na teletela anuncia um ataque de mísseis da Eurásia. Na sequência, uma montagem com cortes rápidos, até que e a câmara se detém em Smith, que, apavorado, procura abrigo. Ocorre uma explosão perto dele, que se protege na entrada de uma loja. Desgarrada da multidão, Julia também se abriga na entrada da loja. Ele pergunta se ela está bem. Mas não espera resposta e corre para a rua.

Na sequência final da versão de Anderson, Smith e Julia se encontram casualmente de novo, num banco de praça. Eles haviam sido libertados, depois de passarem por terríveis sessões de tortura. Ela está sentada de costas, ele se aproxima lentamente e ao reconhecê-la chama-a pelo nome. Ele se senta numa posição oblíqua, não olha o rosto dela. Ambos têm expressões frias, tristes, soturnas, vazias. Com pesar, ela diz que o traiu; ao que ele responde também tê-la traído. Em seguida, cada um relata de modo ressentido o terror por que passaram. O diálogo deles, então, é interrompido pela voz na teletela, que anuncia vitória numa batalha capital contra os eurásianos. Ele se afasta dela, caminha em direção à tela e, quando se volta para onde estava, ela havia desaparecido. Ele olha ao redor, não a encontra e, com a multidão, entoa em transe: “Vida longa ao Grande Irmão!”.

No filme de Michael Radford as sequências inicial e final são distintas. Começa com a imagem de uma multidão aglomerada diante da teletela. Nesta, flamula a bandeira do partido; em seguida, imagens de campos trigais da Oceania e do povo trabalhando para construir o país são alternadas por cenas de batalha. Enquanto isso, uma voz *off* fala das riquezas da nação, da classe trabalhadora e exorta a multidão a proteger o país diante dos terríveis inimigos. Concomitante, em contraponto, a multidão grita em histeria

palavras de ordem. A câmara, então, é fechada no rosto de Julia, que grita. As imagens se alternam entre o que é exibido na teletela e a multidão. Em certo momento, de Julia, um *travelling* lateral à esquerda encontra O’Brien, que surge de modo casual e impreciso no decorrer da trama de Anderson – nesta, só aos poucos sua importância se esclarece. O rosto de Smith é o último a aparecer; após o qual, imenso, desponta o do Grande Irmão.

Na sequência final, por sua vez, Smith está sozinho, num bar, e ouve o noticiário da guerra com um tabuleiro de xadrez sobre a mesa a que está sentado. Julia aparece da rua; ela chega e senta-se diante dele. Ambos se olham, mas permanecem em silêncio, enquanto o barman se aproxima e serve uma bebida. Ele, então, agradece a vinda dela e começam a falar com preocupação da ameaça de perda de uma região controlada pela Oceania. O rosto de ambos é sereno, fleumático; eles conversam sem deixar sinal de afeto; é como o encontro de pessoas conhecidas, com um assunto a tratar e que apenas respeitam formalidades sociais.

Súbito, ela diz com naturalidade que o traiu e ele, no mesmo tom, diz que também a traiu. Súbito novamente ela diz que tem uma reunião, que seria bom voltar a vê-lo, mas levanta-se e vai embora. Ele acena que seria bom voltar a vê-la, mas permanece impávido, movimentando as peças no tabuleiro. Até que seu rosto aparece na teletela; nela, o relato humilhante de crimes que não cometera; no final da confissão, ele diz estar curado e pede amor pelo Grande Irmão. Ao mesmo tempo em que se vê na teletela, na lateral baixa do tabuleiro, ele escrevinha na poeira da mesa: $2+2=...$ Nas sessões de tortura, é isso que O’Brien queria; que ele não soubesse e soubesse o resultado da soma, pois assim estaria curado.

Como destacado acima, os contextos históricos em que Anderson e Radford viveram se refletem nas imagens que exibem. Em consequência, seus filmes carregam conteúdos simbólicos marcadamente diferentes. Bem entendido, isso não decorre da mera diferença de forma, de estilo, de cenografia, ou de linguagem, que resulta de escolhas pessoais deles: cada qual forma suas próprias imagens. A esse respeito, o *1984* de Anderson está em débito com o expressionismo alemão e a estética *noir*. As expressões de desespero e pânico de Smith guardam semelhanças com as de Peter Lorre, que

encarna o assassino em série de *M*, o *Vampiro de Düsseldorf* (1931), de Fritz Lang, assim como as de Orson Wells em *O Terceiro Homem* (1949), de Carl Reed. Já o *1984* de Radford tem a tonalidade dos dramas e filmes de guerra de sua própria época. Do ponto de vista estilístico, está em sintonia com *O Expresso da Meia Noite* (1978), de Alan Parker, assim como com *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, à medida que privilegia o monólogo interior, o alheamento do personagem em relação ao que se passa ao lado.

Guardadas as diferenças com relação às referências e escolhas estilísticas, mesmo que Anderson e Radford tenham realizado filmes com o mesmo conteúdo narrativo, o “espírito de época”, no sentido hegeliano, condiciona a diferença de conteúdo das imagens que exibem. A bomba atômica e o bombardeio de mísseis no início da fita de Anderson dão o tom da mentalidade dos anos de 1950. As marcas da Segunda Guerra não estavam apagadas: havia pouco mais de dez anos que Londres sofrera intensos bombardeios de mísseis alemães. O medo de hecatombe nuclear estava no ar, na vida real e na ficção. Em termos concretos, o momento mais tenso foi o da crise dos mísseis em Cuba, em 1962. Na ficção, uma enxurrada de filmes americanos, dos quais *Guerra dos Mundos* (The War of the Worlds, 1953), de Byron Haskin, talvez seja o mais emblemático, trata do medo de uma invasão russa.

Assim, no filme de Anderson, a sequência final apenas realça o “espírito da época”. Num clima de medo e de histeria coletiva, em que paixões intimidam gestos e trejeitos serenos, compassados, não basta a calma submissão, deve-se gritar com toda a força dos pulmões: “Vida longa ao Grande Irmão!”. No mundo de Anderson, Smith se resigna completamente. Nesse mundo fechado, não há saída, não há esperança. Simbolicamente, Julia, como os condenados cuja existência Smith apagava para reescrever a história, desapareceu sem deixar sinal. Nesse sentido, justamente, a maneira pela qual Anderson e Radford são afetados pelo contexto histórico em que realizaram seus filmes.

Para esboçar as diferenças entre os mundos de Anderson e Radford, devem-se considerar alguns acontecimentos que formaram a mentalidade dos anos de 1980. No caso, vale registrar dois momentos capitais: tropas soviéticas invadiram o Afeganistão em

1979 e fracassaram ao tentarem conter o avanço *mujahidin* (combatente da *jihad*, empenhado na conquista da fé islâmica), que derrubou o regime marxista vigente treze anos depois; é nesse contexto que ganha visibilidade um movimento fundamentalista que, nos anos seguintes, alterará a geopolítica global e o sentido de segurança: o Talibã; o outro acontecimento determinante, também no ano de 1979, foi a Revolução Islâmica no Irã, que derrubou o regime pró-ocidente conduzido pelo Xá Reza Pahlevi e levou ao poder a cúpula religiosa xiita, comandada pelo aiatolá Khomeini; em decorrência, foi instaurado um Estado Teocrático que alterou a balança de poder na geopolítica mundial, que se equilibrava com as disputas ideológicas entre capitalistas e comunistas.

De modo esquemático, o mundo que se forjou a partir desses acontecimentos – e que em certa medida dão o tom do que está em jogo no tabuleiro de poder nos dias de hoje – opõe a nova ordem capitalista, com a derrocada do comunismo soviético após a derrota no Afeganistão, e o fundamentalismo religioso islâmico. Nesse mundo que desponta na década de 1980, movimentos marginais na ordem global – aparentemente incapazes de afetar uma potência militar –, ou mesmo indivíduos isolados, se movimentam com a liberdade das peças em um tabuleiro de xadrez. Movimentos à margem, ou o mero indivíduo, podem ser insignificantes peões, mas seus movimentos sorrateiros escondem ameaças que não devem ser subestimadas por um Estado com desproporcional poderio militar.

A imagem do insignificante Winston Smith na teletela, na sequência final de Radford, reflete muito da paranoia instigada pelo terror centrado num indivíduo. Ao contrário do Smith de Anderson, que grita em transe com a multidão, o de Radford está isolado; para a multidão, sua imagem na tela é a ameaça que foi contida. Ao adaptar o livro de Orwell, Radford absorveu o “espírito da época”: à histeria coletiva da sequência inicial, gradativamente o foco se concentra nas relações individuais, no quanto o indivíduo precisa ser cooptado, ao invés de destruído. Assim, enquanto em Anderson o indivíduo é apagado, em Radford há nuances, matizes, ambiguidades, nós que não se desatam facilmente.

Por isso, a promessa de um novo encontro do casal na cena final indica um espaço de comunicação inexistente no filme de Ander-

son. Essa nuance, por si só, assinalaria uma diferença marcante entre as épocas, e o que cada filme sugere. Mas, deriva dela algo que é verdadeiramente sintomático da expressão de um novo tempo no filme de Radford: o controle total esbarra na idiossincrasia do indivíduo, no fato de que, de algum canto inesperado, brota uma ameaça antes insuspeita, por mais que o sistema de controle seja aperfeiçoado. Também em Radford, não há dúvida de que Smith foi doutrinado; ele é fiel ao Grande Irmão, sabe que não sabe o resultado de uma simples soma; mas sabe também que não pode deixar na mesa do bar sinais escritos. Nessa ambiguidade essencial, a diferença entre um filme feito da década de 1950 e, com o mesmo conteúdo narrativo, outro da de 1980.

Certo, nesse ponto, retomemos Snowden, Assange... Sim, os sistemas de vigilância, com tecnologias cada vez mais avançadas, se sofisticam numa velocidade impressionante. As ações mais banais são filmadas, disponibilizadas para todos. A sensação, então, de que a distopia de George Orwell, o panóptico de Jeremy Bentham, se materializa no admirável mundo novo da internet e das redes sociais. Mas aqui, para concluir, um senão: o sentimento de falibilidade, de autopreservação diante de ameaças que desconhecemos, faz parte da condição humana desde os tempos pré-históricos; cada época, pois, reflete seus próprios temores; contudo, hordas e hordas ao longo da história não trouxeram o Armageddon, o fim dos tempos.

De modo que, se *1984* de Radford, no detalhe, é mais penetrante como representação dos dias atuais (inevitável pensar que a imagem de Smith na teletela evoca a de prisioneiros da Al-Qaeda em Guantánamo), deve-se, contudo, fazer a seguinte ponderação: assistir a *1984* de Anderson nos alerta, pela própria circularidade da história, que nos cabe refletir sobre os sinais de nosso tempo, pois nas declarações de Snowden e Assange pode haver mais do filme de Anderson do que, distraídos, possamos supor. Certo, mas assim, nesse jogo dialético com o apocalipse, *1984* de Orwell espera uma nova versão.

REFERÊNCIAS

ASSANGE, Julien. **Cyberpunk - liberdade e o futuro da internet**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos - o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUDT, Tony. **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KEEGAN, John, **Uma história da guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ORWELL, George, **1984**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.

TADEU, Tomaz (Org.). **O Panóptico/Jeremy Bentham**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

1984 (1956), Diretor: Michael Anderson, Roteiristas: William Templeton e Ralph Bettinson, Produção: Columbia Pictures Corporation, Duração: 90 min., Formato: 35 mm, Cor: preto e branco.

1984 (1984), Diretor: Michael Radford, Roteirista: Michael Radford, Produção: Umbrella-Rosenblum Films Production, Duração: 113 min., Formato: 35 mm, Cor: colorido (Eastmacolor).