

## TELAS, TELETELAS e FILMES SENSÍVEIS

Carolina FIGUEIREDO<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo trata das imagens do cinema em *1984* e *Admirável Mundo Novo* e de como estas se relacionam com os sistemas históricos nos quais seus autores se inspiraram para produzi-las. Ao estabelecermos tais paralelos somos levados a refletir sobre o papel do cinema como ferramenta ideológica, representado nas distopias em questão, através do conceito de Indústria Cultural.

Palavras-chave: Cinema, Indústria Cultural e distopia.

### ABSTRACT

This article is about the images of the cinema in 1984 and *Brave New World* and about how those images are related to the historical systems that inspired their authors to produce them. Once we establish these parallels we are guided to reflect about the cinema's role as ideological tool, through the Cultural Industry concept, and how it applies to the case of the cinema represented in such dystopias.

Keywords: Cinema, Cultural Industry and dystopia.

### 1. Introdução

*Admirável Mundo Novo* e *1984* correspondem a um grupo bastante específico de produções ficcionais, o das distopias. Em termos bastante simples, as distopias seriam realidades negativadas, onde a humanidade está escravizada ou à beira do aniquilamento. Estas duas obras, escritas respectivamente por Aldous Huxley, 1932, e por George Orwell, 1948, tratam futuros onde os sujeitos vivem dominados por regimes totalitários, sendo estes, na realidade, metáforas dos regimes nazistas e stalinistas, criadas pelos autores com base em suas vivências.

A segunda metade do século XX foi marcada pela existência de regimes fundamentados no controle ideológico “total” por meio da comunicação de massas. Tais regimes preocupavam-se constantemente em obter apoio popular, e buscavam a consolidação do seu poder por meio de ideologias transmitidas pelas mídias.

A literatura produzida no período, e nos anos que sucedem tais governos, acabou por registrar o funcionamento destes, a partir da imaginação e da análise crítica de suas características, criando universos paralelos ou visões distorcidas de futuro nas distopias. Assim, ao descreverem governos despóticos (imaginários ou não), as distopias acabam por retratar também as estruturas de poder que os mantêm; neste caso a comunicação, operacionalizada mais especificamente por meio do cinema, como forma de disseminação dos conteúdos ideológicos da classe dominante.

O cinema começou a ser utilizado explicitamente como instrumento de propaganda ideológica pelos Estados Unidos ainda na Primeira Guerra Mundial<sup>2</sup>. Porém, nessa época questões técnicas inviabilizavam a produção em larga escala. Nas décadas seguintes, e no trajeto que conduz o mundo à Segunda Guerra, o cinema se massifica e se sonoriza. Contexto tecnológico que favorece a utilização em larga escala desta tecnologia como meio de doutrinação ideológica. Assim que os nazistas assumem o poder em 1933, Joseph Goebbels se lança numa cruzada cinematográfica, fechando gradualmente produtoras independentes e integrando seus espólios ao aparelho de propaganda de Hitler. São

---

<sup>1</sup> Doutoranda em comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE). Mestre em Sociologia pela UFPE.

<sup>2</sup> O cineasta norte-americano Thomas H. Ince lança *Civilization* em 1916 e *Behind the Door* em 1920. Ambos libelos anti-belicistas (em especial o primeiro) e anti-germânicos.

produzidos durante o período nazista desde noticiários e comédias acríicas até os “clássicos” do cinema nazi-fascista de Leni Riefenstahl (“Triunfo da Vontade”, 1935, e “Olympia”, 1936). Já no final da década de 1930, a Itália investe pesadamente no cinema ideológico por meio dos estúdios de Cinecittà recém-inaugurados e da escola de formação cinematográfica no Centro Sperimentale di Cinematografia, por onde passaram cineastas que se consagrariam no pós-guerra como De Sica, Rossellini, De Santis e Visconti. Mesmo antes de nazistas e fascistas, ainda na década de 1920, o regime soviético criou as diretrizes oficiais para o que seria seu cinema por décadas: heróico, educativo e distante de quaisquer ideais burgueses. Além, é claro, da indústria cinematográfica americana que se desenvolvia e exportava seus filmes para todo o mundo.

Diante deste contexto, não é de se espantar que Huxley e Orwell representem o cinema como instrumento ideológico em *Admirável Mundo Novo* e *1984*. Em ambos os livros o cinema aparece conforme os autores o percebiam em sua época: ocupado em manter a massa com boas doses de alienação, seja pelo entretenimento puro e simples (*Admirável Mundo Novo*) ou pela revolta (*1984*).

Não só os autores ficcionais, mas também os teóricos da Escola de Frankfurt perceberam a relevância ideológica do cinema. Enquanto em “*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*” (1935-6), Walter Benjamin vê o cinema como manifestação artística moderna e ferramenta de politização da arte, Adorno e Horkheimer em “*A dialética do esclarecimento*” (1944) apontam para o cinema como Indústria Cultural, ao analisarem a produção norte-americana. O cinema seria então parte da engrenagem produtiva, tanto nas suas formas de produção, quanto no seu papel de transmissão das ideologias do sistema sinônimo de alienação. Para Adorno e Horkheimer este cinema, por meio da sua cultura padronizada, atenderia ao gosto da massa à qual se atribuíam necessidades iguais. Seria então a aniquilação do indivíduo diante de padrões e estereótipos coletivos. Para os autores:

Os homens receberam o seu eu como algo pertencente a cada um, diferente de todos os outros, para que ele possa com tanto maior segurança se tornar igual. (...) A unidade da coletividade manipulada consiste na negação de cada indivíduo (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.27).

O pão com que a indústria cultural alimenta os homens continua a ser a pedra da estereotipia (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.39).

Nas idéias contidas na *Dialética do Esclarecimento* está implícito que os homens, embora dotados de individualidade são vistos de forma uniforme pelo sistema, de onde decorre a busca do cinema de massas por fórmulas simples e com o maior alcance possível. Desse modo, trata-se de nivelar a audiência por baixo, com filmes pouco sofisticados e superficiais. Buscam-se repetir fórmulas já consagradas, que evitem sobressaltos dos espectadores. Trata-se do cinema feito segundo os padrões de uma linha de montagem por trabalhadores, para suprir outros trabalhadores de produtos culturais, que são, segundo Adorno e Horkheimer, extensões de seu próprio trabalho, pois, “*em seu lazer as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção*” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.103). Na medida em que reproduz o trabalho e limita as possibilidades de reflexão o cinema é alienante e colabora com a manipulação dos sujeitos, em prol dos interesses da classe a quem pertence o poder.

## 2. Filmes sensíveis e o prazer pelo prazer

*Admirável Mundo Novo* descreve uma sociedade totalitária, absolutamente controlada pelo estado, onde os seres humanos são produzidos em escala industrial – em processos que determinam suas características físicas e (com base nelas) seu posicionamento social – e onde recebem um condicionamento mental durante a infância que molda

seus pensamentos e ações. Baseado nos regimes totais e numa possível radicalização do fordismo (inclusive a obra se passa em 600 d.F, isto é, 600 anos depois de Ford), *Admirável* nos apresenta uma distopia *sui generis*, onde o prazer aparece como forma de regulação social.

O poder exercido pelas classes dominantes se baseia em três fatores: manipulação genética dos seres humanos, condicionamento infantil e manutenção da estabilidade social<sup>3</sup>. O primeiro fator é determinado na concepção de clones humanos (por meio do processo denominado *Bokanovsky*) que são gestados em galões nos *Centros de Incubação e Condicionamento* e recebem tratamentos diferentes (oxigênio e álcool no sangue, hormônios, etc.) conforme a classe social que irão integrar (Alfa, Beta, Gama, Delta ou Ipsilon). O segundo fator consiste num processo de condicionamento (*Condicionamento Pavloviano*) realizado desde os primeiros meses de vida, no qual as crianças ouvem durante o sono palavras de ordem e durante o dia passam por processos de reforço positivo ou negativo (de acordo com o que deveriam apreciar ou rejeitar<sup>4</sup>). Já o terceiro corresponde à internalização do lema do *Estado Mundial - Comunidade, Identidade e Estabilidade*<sup>5</sup>.

A identidade é determinada biologicamente por meio da clonagem e da determinação de classes. A comunidade é exercitada através do trabalho, jogos, congraçamentos (rituais de culto a Ford e encontros em discotecas) e por meio da utilização do soma<sup>6</sup>, droga liberada pelo *Estado Mundial*. A estabilidade é exercida por meio do condicionamento das crianças e posteriormente através de diversas formas de entretenimento, em especial para nossa análise, o cinema.

O cinema é na sociedade de *Admirável*, sobretudo, uma ferramenta de prazer, colocada para funcionar por meio de roteiros simples, boas doses de sensualidade e com a ajuda de uma tecnologia que permite aos espectadores “sentirem” o filme. O *Cinema-Sensível* é para Huxley uma radicalização do cinema comercial, produzido em larga escala pela Indústria Cultural. Numa passagem do texto o *Dirigente Mundial* Mustafá Mond considera sobre a história da humanidade, quando ele é subitamente interrompido pelo *Predestinador Assistente*, funcionário do *Centro de Incubação e Condicionamento*, que fazia um comentário com Henry, um colega seu, a respeito de uma nova película no cinema.

– Vocês se lembram – disse o Dirigente com uma voz forte profunda – suponho que todos se lembram daquelas palavras belas e inspiradas do Nosso Ford: a História é uma pilhéria. A História – repetiu lentamente – é uma pilhéria (...).  
 – Você vai ao Cinema-Sensível à noite, Henry? – Perguntou o Predestinador Assistente – Ouvi dizer que o novo programa do Alhambra é de primeira qualidade. Há uma cena de amor num

<sup>3</sup> “– Estabilidade – disse o Dirigente – estabilidade. Não há civilização sem estabilidade social. Não há estabilidade social sem estabilidade individual. – Sua voz parecia uma trombeta. Ao ouvi-lo os alunos sentiam-se maiores, mais confortados” (HUXLEY, 1981, p.65).

<sup>4</sup> “Livros e ruídos insuportáveis, flores e choques elétricos - esses pares já estavam ligados na mente infantil; e após duzentas repetições da mesma lição ou de uma semelhante, estariam indissoluvelmente associadas. O que o homem uniu a natureza é incapaz de separar” (HUXLEY, 1981, p.44).

<sup>5</sup> “As pessoas que governam o Admirável Mundo Novo podem não ser sensatas (no sentido que se pode chamar absoluto da palavra); mas não são loucas, e seu fim não é a anarquia, e sim a estabilidade social. É para realizar a estabilidade social que levam a cabo, por meios científicos, a última e pessoal revolução realmente revolucionária” (HUXLEY, 1981, p.16).

<sup>6</sup> O soma foi desenvolvido para ser a droga perfeita - eufórica, narcótica e agradavelmente alucinante. “Um centímetro cúbico cura dez sentimentos lúgubres” e “Ele leva você a tirar férias da realidade, sempre que quiser, e lhe permite voltar sem o inconveniente de uma dor de cabeça sequer” (HUXLEY, 1981, 50).

tapete de pele de urso; dizem que é maravilhosa. Cada pêlo do urso é reproduzido. Os mais admiráveis efeitos tácteis.

– Eis porque vocês não tinham aulas de História... dizia o Dirigente (HUXLEY, 1981:57-58).

No *Mundo Novo* era oficialmente proibido tratar da História, ou melhor, refletir sobre ela, enquanto os divertimentos momentâneos eram privilegiados. Ao ouvir a conversa de seus interlocutores, o Dirigente Mundial comenta sobre a sua baixa capacidade crítica o que justificaria as proibições impostas pelo Governo Mundial. Huxley trata do cinema de forma muito semelhante a Adorno e Horkheimer na *Dialética*. Para ambos o cinema é visto como um entretenimento alienante, feito pela classe dominante (econômica ou politicamente) para perpetuar o sistema produtivo, por meio da renovação e condicionamento ideológico da força de trabalho. Huxley enfatiza o interesse consciente desta perpetuação do sistema produtivo ao criar em *Admirável Mundo Novo* um órgão especializado para a produção de filmes.

Os vários Escritórios de Propaganda e a Escola de Engenharia Emocional estavam instalados num só edifício de sessenta andares na Fleet Street. (...) Depois vinham os Escritórios de Propaganda pela Televisão, pelo Filme Sensível e pela Voz e Música Sintéticas respectivamente – vinte dois andares dele (HUXLEY, 1981, p.92).

Adorno e Horkheimer (2006, p.99), tratam do cinema, dos rádios e revistas como um sistema onde “*Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto*”, o que confere a tudo um *ar de semelhança*. Diante disso tanto o universal quanto o particular apresentam uma falsa identidade sob o poder do monopólio e, sendo a cultura de massa toda idêntica, “*o cinema e o rádio não precisam se apresentar como arte. A verdade é que não passam de um negócio, eles a utilizam como ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem*” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p.100). Ou seja, a verdade é empregada como justificativa para os conteúdos simbólicos veiculados. O que está no cinema, corresponde de certa forma ao real, ainda que sintético e simulado, como é o caso do pelo de urso no cinema-sensível de Huxley. Ainda para este autor:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema que percebe a rua como prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da reprodução. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os abjetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme (ADORNO E HORKHEIMER, 2006, p.104).

O público de *Admirável* não espera que o cinema transcenda a realidade apresentando-se como arte, mas que ele a reproduza com a maior fidelidade possível para que o espectador tenha o máximo de sensações. Trata-se então de repetir indefinidamente o esquema aventura-sensualidade que já é esperado pelo espectador. “*Desde o começo do filme já se sabe como ele termina*” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p.103), no êxtase sensual que arrebatava e acalma o público e que é elemento de controle social na medida em que aliena e apazigua a audiência. “*A fórmula substitui a obra*” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 104) de modo que:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual eles possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente à realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – entre eles em primeiro lugar mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de al sorte que proibem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que deslizam velozmente diante de seus olhos (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 104).

O confronto entre a arte libertadora e a técnica reproduzível é dado em *Admirável* por meio de figura de John, o selvagem, nascido e criado numa reserva distante da civilização. Por ser filho de uma cidadã da classe Beta, que o teve apenas por estar perdida na reserva<sup>7</sup>, John aprende a ler e se encanta por Shakespeare. Ao chegar à civilização, numa visita à universidade de Eton, ele pergunta ao reitor (Dr. Gaffney) se os alunos lêem este autor, sendo surpreendido com a resposta:

Nossa biblioteca – disse o Dr. Gaffney – contém apenas livros de referência. Se os jovens precisarem de distração eles a terão no cinema sensível. Não os encorajamos a alimentarem passatempos solitários (HUXLEY, 1981, p.202).

O espanto do selvagem aumenta após uma sessão de cinema sensível do filme “*Três semanas num helicóptero. Um filme sensível estereoscópico, colorido, falado, inteiramente supercantado. Com acompanhamento sincronizado de órgão de perfumes*” (HUXLEY, 1981, p.206). John se incomoda com o aroma de almíscar do órgão de perfume, com o delicado prazer elétrico nas suas zonas erógenas, e com a dor sentida na testa após um acidente de helicóptero. Huxley descreve o enredo do filme como “*extremamente simples*”: um Negro após sofrer um acidente se apaixona por uma jovem Beta-Mais e a captura. Posteriormente a jovem é resgatada e o negro enviado para um *Centro de Recondicionamento de Adultos*, tornando-se a jovem amante dos seus salvadores. Neste filme está contida sutilmente a fórmula *boy-meets-girl* do cinema norte-americano (embora o negro seja punido por sua paixão proibida num final “*feliz e moralista*”) e também as bases morais do ano 600 d.F, quando se passa a história: condicionamento, integração social e, como consequência desta, relações sexuais promíscuas<sup>8</sup>. Ao término do filme, o selvagem e Lenina, que o acompanha na exibição do filme, travam o seguinte diálogo:

– Acho que você não deveria ver coisas como essa – disse (...)  
 – Coisas como quais John?  
 – Como esse filme horrível.  
 – Horrível? – Lenina estava genuinamente admirada – Mas eu o achei adorável.

<sup>7</sup> Ser mãe era considerado obsceno, por isso as mulheres faziam um rígido controle de natalidade e tinham o dever de abortar caso engravidassem involuntariamente.

<sup>8</sup> A promiscuidade era um dever moral do bom cidadão.

– Foi vil – disse ele indignado – Foi ignóbil.  
Ela sacudiu a cabeça. – Não sei o que você quer dizer  
(HUXLEY, 1981, p. 208-209).

As razões para sua indignação só são explicitadas posteriormente numa conversa com o *Dirigente Mundial*.

- (...) A novas são tão tolas e horríveis. Essas peças em que há helicópteros voando e em que você sente as pessoas se beijarem. – Fez uma careta. – Bodes e macacos! – Só nas palavras de Otelo poderia encontrar veículo adequado para o seu desprezo e ódio.
- Animais gentis e dóceis, entretanto – murmurou o Dirigente como entre parêntesis.
- Porque não os deixa ver Otelo em vez disso?
- Eu lhe disse; é velho. Além disso, não iriam compreender (...).
- Por que não?
- Sim, por que não? repetiu Hemholtz (...).
- Porque nosso mundo não é o mesmo de Otelo. Não se podem fazer calhambeques sem aço – e não se podem fazer tragédias sem instabilidade social (HUXLEY, 1981, p. 266-268).

O Dirigente continua afirmando que a ausência de arte é o preço que se paga pela felicidade, e que a arte no *Novo Mundo* é feita apenas por sensações puras que mantêm os sujeitos numa constante regressão infantil. No mundo de 600 d.F, a felicidade é uma soberana mais exigente que a verdade, que a liberdade individual e que a beleza (HUXLEY, 1981, p.276). A arte é então liquidada diante dos efeitos que deve provocar e das técnicas empregadas.

A arte séria recusou-se àquelas para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas (HUXLEY, 1981, p.112).

A técnica, a diversão e o desempenho tangível tiram do cinema o espaço para a arte, tornando-se este uma forma de manutenção da estabilidade das massas, por meio do prazer e do entretenimento, pois ao mesmo tempo em que determina padrões de comportamento e consumo e descarta o que não foi experimentado como risco, o cinema torna-se uma máquina de se “ensinar” a ser feliz.

### 3. Guerra, telas e teletelas

Enquanto o cinema de *Admirável Mundo Novo* está fundamentado no prazer sensorial do espectador, em 1984 o cinema está voltado de forma mais explícita para a propaganda ideológica do sistema. Se no livro de Huxley os personagens vivem num estado de satisfação total de suas necessidades, pautado por valores hedonistas e onde o consumo é uma das tônicas da manutenção do sistema, Orwell aponta para um mundo dividido pela guerra constante, no qual o prazer é um desvio social (o sexo só é tolerado para fins de procriação) e onde o partido Ingsoc mantém os indivíduos apenas com rações mínimas de alimentos, sob o pretexto de que a guerra impõe racionamento, mas que acaba por gerar uma espécie de submissão ao poder central por meio da necessidade constante.

Na distopia de Orwell o mundo é mais sombrio e a vigilância dos sujeitos sobre si mesmos e destes pelo Ingsoc é constante, por meio da imagem do Big Brother e pelo uso

das teletelas, aparelhos semelhantes a televisões que captam imagens ao mesmo tempo que as transmitem<sup>9</sup>. A individualidade e formas espontâneas de comportamento são tolhidas por este sistema de vigilância constante que obriga os sujeitos a agirem todos segundo os lemas do partido: *Guerra é paz, liberdade é escravidão e ignorância é força*. Dentro desta obrigatoriedade dos sujeitos em agirem exatamente como determinado pelo sistema, sob o risco de sofrerem severas punições, ir ao cinema ocasionalmente é uma atividade quase compulsória. Em contrapartida, os filmes a que se assiste seguem rigorosamente os lemas do partido. Se *guerra é paz*, a temática das películas é invariavelmente a guerra, sendo esta apresentada nos seus aspectos mais brutais. Se *liberdade é escravidão*, não é apresentado nos filmes nada que possa estimular o livre pensamento e a reflexão. E *se ignorância é força*, o cinema de 1984 é pouco informativo, restringindo-se apenas àquilo que o Ingsoc julga necessário que o público saiba para a manutenção do partido no poder.

A respeito do cinema, Smith, personagem central da obra, relata na primeira página do seu diário<sup>10</sup>:

4 de Abril de 1984. Ontem à noite ao cinema [sic]. Tudo fitas de guerra. Uma muito boa dum navio cheio de refugiados bombardeado no Mediterrâneo. Público muito divertido com cenas de um homenzarrão gordo tentando fugir nadando dum helicóptero, primeiro se via ele subindo e descendo n'água que nem golfinho, depois pelas miras do helicóptero, e daí ficava cheio de buracos o mar perto ficava rosa e de repente afundava como se os furos tivessem deixado entrar água. Público dando gargalhadas quando afundou. Então viu-se um escaler cheio de crianças com um helicóptero por cima. Havia uma mulher de meia-idade talvez judia sentada na proa com um menino duns três anos nos braços. Garotinho gritando de medo e escondendo a cabeça nos seios dela (...) Então o helicóptero soltou uma bomba de 20 quilos em cima deles clarão espantoso e o bote virou um cisco. Daí uma ótima fotografia de um braço de criança subindo subindo subindo um helicóptero com a câmara no nariz deve ter acompanhado e houve muito aplauso no lugar do partido mas uma mulher da parte dos proles de repente armou barulho e começou a gritar que não deviam exhibir fita assim para as crianças daí então que a polícia a botou na rua não acho que aconteceu nada para ela ninguém se importa com o que os proles dizem (...) (ORWELL, 2007, p.11-12).

Diante a descrição temos um documentário ou uma espécie de jornal de guerra, semelhante àqueles que existiam durante a Segunda Guerra Mundial e que exaltavam os feitos de guerra dos soldados no *front*, além de passarem informações sobre a situação das batalhas. Se tomarmos como referência os cinejornais feitos por alemães e norte-americanos durante os conflitos veremos que em ambos os casos a vitória é valorizada, estando o lado retratado sempre em posição de vantagem. Do mesmo modo, ao mostrar o ataque os helicópteros sobre os refugiados, a Oceania<sup>11</sup> se coloca em vantagem diante dos seus inimigos. Orwell ao tratar da forma como tais cinejornais são produzidos pelo *Ministério da Verdade* evoca quase explicitamente a política stalinista de manipular vídeos

<sup>9</sup> “A teletela recebia e transmitia simultaneamente. Qualquer barulho que Winston fizesse, mais alto que um cochicho, seria captado pelo aparelho; além do mais, enquanto permanecesse no campo de visão da placa metálica, poderia ser visto também” (ORWELL, 2003, p. 6).

<sup>10</sup> Note-se que manter um diário, embora não fosse explicitamente ilegal poderia implicar em severas punições, como 25 anos de reclusão e mesmo a morte (ORWELL, 2007).

<sup>11</sup> O mundo em 1984 é dividido entre Oceania, Lestásia e Eurásia.

e imagens para apagar o passado, e deixá-lo mais coerente com aquilo que o partido preconiza.

Porém, no caso específico desta descrição, o que difere dos cinejornais tradicionais é a interpretação do conflito como entretenimento. A morte diverte e se apresenta sem escrúpulos éticos, uma vez que os refugiados incluem crianças e são atacados no meio do mar, sem possibilidade alguma de defesa. O público se diverte e ri, os membros do partido aplaudem. O prazer do espectador aumenta proporcionalmente à violência do filme.

A resposta para o prazer contido neste tipo de cinema pode estar na noção freudiana do *Thanatos*, o desejo de morte, que aniquila a utopia da bondade do homem na natureza (como existe no *Emílio* de Rousseau). O prazer com a morte, significa neste caso especificamente regozijar-se com a fraqueza do outro, que representa a “minha” vitória e o “meu” poder. É como se todo o sofrimento de se viver na Oceania fosse compensado ao ser anunciada uma vitória, ao ver-se o inimigo aniquilado. Se *guerra é paz*, nada mais natural que se divertir com ela. Por isso a naturalidade de Smith diante da fita de guerra e do estranhamento com a mulher prole<sup>12</sup> que recrimina a violência do filme. A violência é banalizada e espetacularizada no regime do Ingsoc. As imagens são neste caso importantes instrumentos ideológicos por reforçarem os slogans do partido e mostrarem de forma unidimensional as mensagens que o poder dominante quer transmitir: a guerra é boa, não é necessário ser livre e quanto mais ignorante, mais forte você será. Com base nisso é impossível supor que o Ministério da verdade fosse criar um cinema de conteúdo, pelo contrário, quanto menos conteúdo melhor.

A verdade é assim criada por meio das imagens filmicas. No caso de 1984 especificamente existe uma relação de complementaridade entre cinema e televisão o que corrobora com a noção sistêmica que Adorno e Horkheimer têm da mídia. Cinema e televisão, neste caso as teletelas são coerentes, assim como o é o rádio e os impressos, produzidos pelo *Ministério da Verdade*, não por acaso, no mesmo ministério a história é escrita e reescrita de acordo com os interesses do partido.

Eram quase onze horas e no Departamento de Registro, onde Winston trabalhava já arrastavam cadeiras dos cubículos e arrumavam o centro do salão diante da grande teletela, preparando-se para os Dois Minutos de Ódio (ORWELL, 2007, p.12)

O horrível dos Dois Minutos de Ódio era que, embora ninguém fosse obrigado a participar, era impossível deixar de se reunir aos outros. Em trinta segundos deixava de ser preciso fingir. Parecia percorrer todo o grupo, como uma corrente elétrica, um horrível êxtase de medo e vingança, um desejo de matar, de torturar, de amassar rostos com um malho, transformando o indivíduo, contra a sua vontade, num lunático a uivar e fazer caretas (...) Assim, havia momentos em que o ódio de Winston não se dirigia contra Goldstein mas, ao invés, contra o Grande Irmão, o Partido e a Polícia do Pensamento; e nesses momentos o seu coração se aproximava do solitário e ridicularizado herege da tela, o único guardião da verdade e da sanidade num mundo de mentiras. No entanto, no instante seguinte se irmanava com os circunstantes, e tudo quanto se dizia de Goldstein lhe parecia verdadeiro. Nesses momentos seu ódio secreto pelo Grande Irmão se transformava em adoração (Idem, p.16-17).

Temos nestas passagens três considerações interessantes. A primeira é que embora exibido numa teletela, os *Dois Minutos de Ódio* são parte de um ritual de conagração

---

<sup>12</sup> Os proles são os operários, pertencentes a um grupo social inferior.



coletivo. Isto é, é preparado um espaço físico adequado e o público se reúne em função de uma teletela mais ampla, repetindo o ritual coletivo que é assistir uma película. Em *1984* esta reunião tem uma dupla função: permitir uma espécie de catarse, onde o ódio de todos os presentes dirige-se para Goldstein e favorece a vigilância de uns sobre os outros, pois estando juntos é fácil perceber as reações que os *Dois Minutos* provocam. Cabe destacar ainda que os *Dois Minutos de Ódio* é uma espécie de peça publicitária, repetida diariamente, o que indica uma simbiose entre publicidade e cinema, uma vez que os filmes pouco diferem em conteúdo da propaganda institucional do partido. Por fim temos na passagem o caráter fortemente manipulador dos conteúdos propagados e desta experiência coletiva, uma vez que Winston muda o foco do seu ódio do Grande Irmão para Goldstein, realizando exatamente o movimento proposto pelo partido.

A Indústria Cultural é como um todo, apropriada pelo partido em *1984*. Revistas, filmes, conteúdos televisivos e de rádio, tudo é produzido em larga escala nos porões do *Ministério da Verdade* por trabalhadores que se limitam a executar tarefas como meros autômatos. A produção cultural é apenas uma peça da imensa engrenagem que mantém o Ingsoc no poder. Sua única finalidade é alienar a população e ocasionalmente promover válvulas de escape por meio da catarse. A massa continua cativa e, por isso mesmo livre, na distopia orwelliana, através do adestramento mental, realizado por meio das ideologias veiculadas; e físico, por meio do controle visual de todos, realizado por meio das teletelas. Cabe-nos dizer também que a sociedade da Oceânia é fundamentada no medo - medo da guerra, da iminência da fome, do Grande Irmão – e é a mídia que controla estes medos (e ao mesmo tempo os mantém), por meio das imagens que constrói de vitória, segurança e da proteção quase onipresente do Big Brother.

#### 4. Considerações finais

Embora tenham sido escritos com quase 20 anos de diferença e que construam suas narrativas sobre diferentes bases, *Admirável Mundo Novo* e *1984* refletem a mesma tendência histórica de se pensar as relações sociais entremeadas pelos *media*. Essa tendência aparece de forma teórica nos escritos de Adorno e Horkheim, membros da Escola de Frankfurt, onde nasce a chamada Teoria Crítica. A perspectiva aterradora das distopias e da Escola de Frankfurt, nos obriga invariavelmente a pensar sobre o quão permeáveis são os sujeitos aos conteúdos simbólicos apreendidos na mídia, e sob quais condições isto ocorre. No caso dos exemplos que apresentamos, submeter-se a tais conteúdos é mesmo uma forma de sobrevivência social, pois os que não compartilham dos ideais dominantes são excluídos do convívio e punidos, como é o caso de Winston, Hemholtz e do Selvagem (sendo este o único dos três a abandonar a sociedade voluntariamente).

Nestas duas obras o cinema aparece como ferramenta ideológica do sistema dominante, tendo sido seus conteúdos pensados e produzidos em função dos desejos que se esperava produzir. O que, como mencionamos na abertura deste texto não difere em muito do papel do cinema atribuído no período das Guerras Mundiais por norte-americanos, alemães e italianos, ou na União Soviética durante toda existência do regime. Huxley, ao imaginar o seu cinema sensível apenas capta as bases dos sistemas totalitários de sua época<sup>13</sup>. No prefácio de *Admirável Mundo Novo*, o autor chega a afirmar:

Os radicais nacionalistas tinham formas com as conseqüências que nós conhecemos – Bolchevismo, Fascismo, inflação, depressão, Hitler, a Segunda Guerra Mundial, a ruína da Europa e quase a fome universal. Supondo então que somos capazes de aprender de Hiroshima (...), podemos esperar um período, não

---

<sup>13</sup> Como forma de salientar isso, ele brinca constantemente com os nomes dos personagens, referindo-os a figuras históricas reais, tais como: Bernard Marx, Lenina, Henry Foster, entre outros.

em verdade de paz, mas de guerra ilimitada e só em parte destruidora (HUXLEY, 1981, p.17).

Orwell, de certa forma, avança na visão de Huxley<sup>14</sup> e talvez justamente por isso ofereça uma perspectiva mais sinistra do mundo, uma vez que constrói o seu relato já ao final da segunda guerra, tendo visto a destruição com a qual a mídia fora cúmplice. Assim, embora inexoravelmente presas ao momento histórico em que foram escritas, *Admirável Mundo Novo* e *1984* têm o mérito de discutir o papel da mídia imagética, em especial do cinema na modernidade. Enquanto o primeiro aponta para um cinema sinérgico o segundo propõe uma sociedade na qual não é possível escapar dos conteúdos midiáticos, uma vez que as teletelas estão em todas as partes. Em comum os dois livros têm uma visão negativa do cinema e do seu papel como ferramenta ideológica. Lembramos ainda que ambas as obras representam, na verdade, os regimes políticos que Huxley e Orwell vivenciaram (período entre Guerras e pós Segunda Guerra), porém ainda que oriundas de uma representação da realidade, as análises destes autores levam a refletir sobre os limites e possibilidades de uso das mídias, especialmente do cinema, tanto no momento presente, quanto em futuros próximos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Abril: São Paulo, 1981.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

---

<sup>14</sup> Curiosamente, no mundo de 1984, Orwell também propõe uma guerra é constante.