**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM LÍNGUA INGLESA**

**A revolta contra o totalitarismo em *1984* de George Orwell,
a formação do herói degradado**

Débora Reis Tavares

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO/2013

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM LÍNGUA INGLESA**

**A revolta contra o totalitarismo em *1984* de George Orwell,
a formação do herói degradado**

Débora Reis Tavares

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

ORIENTADOR: PROF. DR. DANIEL PUGLIA

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO/2013

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Tavares, Débora Reis

Título: A revolta contra o totalitarismo em *1984* de George Orwell, a formação do herói degradado.

Dissertação de mestrado, pelo Departamento de
Letras Modernas, Área de Estudos Linguísticos e
Literários em Inglês, sob a orientação do Prof.
Dr. Daniel Puglia.

Aprovada em: 04/12 /2013

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr. (a) Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

Instituição: Assinatura: _____

Prof.(a) Dr. (a) Mariana Teixeira Marques

Instituição: Assinatura: _____

Prof. Dr. Daniel Puglia

Instituição: FFLCH – USP Assinatura: _____

Para Caio Costa, pelo apoio absoluto.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel Puglia. Pela disponibilidade de orientação, pelas inesquecíveis aulas, pelas longas conversas, as inúmeras sugestões de leitura e, principalmente, pela franca amizade.

Ao CNPq e ao Departamento de Letras Modernas da FFLCH pela concessão de bolsa de estudos que permitiu minha dedicação exclusiva à pesquisa.

À banca de qualificação, formada pelas Profas. Dras. Sandra Vasconcelos e Maria Silvia Betti, pelas orientações, críticas, elogios e conselhos, o que resultou no aprofundamento e desenvolvimento final desta dissertação.

Aos meus pais, Sergio e Marta Tavares, pelo suporte incondicional durante toda a minha vida, que gerou frutos como esta pesquisa.

Ao meu namorado e companheiro, Caio Costa, cuja presença e inspiração fazem com que tudo tenha muito mais valor.

A todos os colegas da FFLCH, que compartilham desta jornada que é a pós-graduação, em especial à Janaína Gonçalves pela amizade e a Renato Vilela, pelo suporte técnico de informática.

Às minhas amigas de infância, Hanna Schützer e Tamires Bergamasco pela simples e pura amizade, que me acompanham por todos estes anos, sempre me encorajando e dando forças.

Ao meu gastroenterologista, Dr. Fernando Flaquer, que me ajudou a viver com mais qualidade, o que contribuiu muito para a escrita deste trabalho, como também para o meu cotidiano.

“Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência.”

Karl Heinrich Marx, *Contribuição à Crítica da Economia Política*.

RESUMO

TAVARES, Débora Reis. **A revolta contra o totalitarismo em *1984* de George Orwell, a formação do herói degradado.** 2013 141 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O objetivo deste trabalho é analisar o último romance de George Orwell, *1984*, por meio de alguns de seus elementos literários principais, mais especificamente o estudo do foco narrativo e das personagens. A partir disso, a pesquisa pretende traçar paralelos em torno da questão da possível revolta do personagem principal com o contexto histórico em que o autor estava inserido, suas ideias, as relações com outros elementos de sua obra, dialogando com as afirmações feitas pela fortuna crítica durante as seis décadas de sua publicação. Dessa forma, foram selecionados trechos importantes do livro e de seu apêndice, cujos detalhes foram analisados – o emprego de vocábulos, sua função na frase – para então observar seu papel na narrativa e relacioná-los a fatores exteriores à obra. Finalmente, ao estabelecer diálogo com a fortuna crítica, buscou-se, na medida do possível, salientar a relevância de *1984* como instrumento de alerta e denúncia contra as mazelas do totalitarismo.

Palavras-chave: George Orwell, *1984*, marxismo, materialismo histórico, literatura.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the last novel written by George Orwell, *1984*, through its main literary tools, which importance gave the possibility to choose within a wide variety of aspects, the study of the narrator and the main characters. With this in mind, this research intends to delineate parallels between the possible rebellion of the main character and the historical context in which the author himself was inserted, his ideas, the links between other elements of his work, discussing it with the statements made by the critics through the six decades from its publication. Hence, it was selected important passages from the novel and its appendix that were analyzed down to very last details, from the use of certain words, their function within the sentence to its role in the novel as a whole and relate them to exterior factors. Finally through establishing a dialogue with the literary criticism it was pursued, as a possible, the underline of the book as an alert instrument and detection against totalitarianism causes.

Keywords: George Orwell, *1984*, Marxism, historical materialism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
------------------------	----------

CAPÍTULO 1

<i>O narrador como desdobramento da personagem.....</i>	<i>19</i>
---	-----------

1.1 Primeira parte.....	21
--------------------------------	-----------

<i>1.1.1 O mundo de Winston Smith.....</i>	<i>21</i>
--	-----------

<i>1.1.2 O diário: a conscientização de Winston.....</i>	<i>27</i>
--	-----------

<i>1.2 Segunda parte.....</i>	<i>37</i>
-------------------------------	-----------

<i>1.2.1 Julia e Winston, a limitação de uma revolta lírica.....</i>	<i>37</i>
--	-----------

<i>1.2.2 O “Livro” dentro do livro, a polifonia discursiva.....</i>	<i>46</i>
---	-----------

1.3 Terceira parte.....	53
--------------------------------	-----------

<i>1.3.1 A tortura no Ministério do Amor.....</i>	<i>53</i>
---	-----------

1.4 Apêndice: o verdadeiro final.....	70
--	-----------

CAPÍTULO 2 - ANÁLISE DAS PERSONAGENS

<i>A observação da obra sob o viés político.....</i>	<i>79</i>
--	-----------

<i>2.1 A jornada de Winston: o herói degradado.....</i>	<i>86</i>
---	-----------

<i>2.2 O papel de Julia: o contraste.....</i>	<i>95</i>
---	-----------

<i>2.3 O’Brien: o duplo de Winston.....</i>	<i>103</i>
---	------------

CONCLUSÃO.....	117
-----------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124
--	------------

<i>Obras de George Orwell.....</i>	<i>124</i>
------------------------------------	------------

<i>Obras críticas sobre George Orwell.....</i>	<i>125</i>
--	------------

<i>Obras teóricas e romances.....</i>	<i>127</i>
---------------------------------------	------------

INTRODUÇÃO

“Enquanto eles não se conscientizarem, não serão rebeldes autênticos e, enquanto não se rebelarem, não têm como se conscientizar.”
“Duplipensamento indica a capacidade de ter na mente, ao mesmo tempo, duas opiniões contraditórias e aceitar ambas.”

George Orwell, 1984

Para compreender a essência do pensamento orwelliano é primordial entender a lógica das afirmações acima: o movimento duplo de ações que existem apenas por meio de sua influência uma na outra. A coexistência de opostos que paradoxalmente, ou melhor, dialeticamente, se complementam e, em última instância, permitem a existência de ambos. Essa duplicidade sempre tomou conta da vida de George Orwell e foi o que moldou seu estilo literário, seu ponto de vista afiado e crítico, e, por fim, sua personalidade observadora.

Mas não são questões expressas de maneira metafísica e abstrata que ilustram melhor a trajetória de um dos maiores escritores ingleses do século XX. Muito pelo contrário, George Orwell, um pseudônimo emergente dos conflitos do jovem Eric Arthur Blair, lutou por toda sua vida pela simplicidade e objetividade, tanto na esfera literária, quanto prática. Em seu último ano de vida, o que mais lhe trazia prazer era ouvir o barulho das galinhas¹ no quintal de sua casa, na afastada ilha de Jura na Escócia, enquanto datilografava os manuscritos de sua última obra, *1984*. Logo após ter morado em Jura, Orwell é internado em um sanatório em Londres para se tratar de uma tuberculose que o assolava há anos, uma vez que a doença acabou tomando-lhe as energias durante muito tempo e, finalmente, causou sua morte, em 21 de Janeiro de 1950.

O então Eric Arthur Blair nasceu em Motihari, na Índia, em 1903 e foi criado na Inglaterra, tendo o pai distante, a trabalho na colônia asiática para servir ao exército até o filho atingir oito anos de idade. Único filho homem de três, Eric Blair sempre estudou em colégios internos para meninos, o deixando afastado do cotidiano familiar e retornando para casa somente nas férias, numa criação ortodoxa e comum para os padrões da classe média inglesa da época. Ao terminar os estudos, se alistou na Polícia

¹ ORWELL, George. (Ed) DAVINSON, Peter. *George Orwell Diaries*. New York: Norton and Company Inc, 2012.

Imperial Indiana, sendo treinado na Birmânia, atual Myanmar, e retornou para a Inglaterra somente em 1928, depois de cinco anos de serviço militar.

Ao voltar para casa, Eric Blair sofre um choque social que contrastou sua experiência militar na colônia com a vida europeia, o que o incita a entrar em contato com a classe trabalhadora inglesa, na tentativa de contemplar em novo panorama à realidade que até então conhecera. Ele decide mudar seu posicionamento social por meio da motivação de se tornar um escritor para poder dar forma a reflexões políticas ainda em desenvolvimento. Ou seja, Eric Blair passa por um processo de rompimento com suas amarras sociais, iniciado quando era estudante bolsista nas mais privilegiadas instituições de ensino, totalmente cercado por uma atmosfera que reforçava valores hegemônicos, embora estivesse relativamente à margem da sociedade por questões financeiras de sua família. Ele não traçou o percurso universitário destinado para aqueles que frequentavam o ensino de colégios internos por não ter dinheiro e trilhou os passos de seu pai, rumo à carreira militar. Porém, sempre se encontrava insatisfeito, e, ao retornar para a Inglaterra, gradualmente se posiciona no patamar de observador do funcionamento da sociedade e atua como delator por meio de sua escrita.

Blair decide se mudar para o bairro de Notting Hill em Londres, e sua rotina constava em vagar por toda a cidade com a finalidade de realmente vivenciar a rotina dos extremamente marginalizados, chegando até mesmo a se vestir como mendigo. Posteriormente, passa 18 meses em Paris trabalhando como lavador de pratos, entre outros trabalhos precários e temporários, todavia, recebia ajuda de uma tia que residia em Paris. Ao voltar para a Inglaterra, surge então a necessidade de escrever sobre todas essas experiências, o que resultou em seu primeiro livro *Na Pior em Paris e Londres*² de 1933, a primeira obra publicada sob o pseudônimo de George Orwell.

A escolha do pseudônimo se fez necessária, pois sua intenção era contar uma experiência comum a qualquer pessoa, coincidindo com a ruptura de sua própria identidade, agora mais próxima da realidade, mais experiente, concreta e não mais

² Tradução da Companhia das Letras da obra original: ORWELL, George. *Down and out in Paris and London*. London: Victor Gollancz Ltd, 1933. Ainda sobre sua experiência em Paris, especificamente sobre a rotina hospitalar francesa por ter ficado internado por duas semanas devido a uma infecção respiratória, ele reflete sobre temas como a morte, o tratamento da equipe médica de acordo com a classe social dos pacientes e faz um histórico da literatura do século XIX sobre a temática da doença no ensaio “How the Poor Die”, publicado somente em 1946. (fonte: SHELDEN, Michael. *Orwell, the authorized biography*. New York: Harpers Collins Publishers, 1991.)

distante, como foi durante sua juventude. Eric Blair quis criar um relato que poderia ser comum a todos, e pelo fato de essa vivência ter mudado sua identidade, resolveu manifestá-la sob um pseudônimo, que viria a ser consagrado na história da literatura. De certa forma, a criação do pseudônimo o libertou, mas ao mesmo tempo preservou à distância o nome de Eric Arthur Blair, que não compartilhava das necessidades de sentir o mundo que tinha o então George Orwell. Ao separar-se em dois nomes, talvez tenha estabelecido uma ruptura dentro de si mesmo que nunca mais o abandonaria.

Essa duplicidade de identidade é um fenômeno complexo, mas que se manifesta nos escritos de Orwell de maneira límpida e objetiva. O estilo claro da escrita de Orwell foi um tema abordado por ele mesmo em seu ensaio sobre a língua inglesa³, e por críticos como Terry Eagleton e John Rodden⁴. Em uma das biografias de Orwell, Michael Shelden⁵ afirma que a escrita orwelliana aparenta ser simples à primeira vista, mas é o produto de um processo artístico altamente sofisticado, em que ele faz parecer fácil a escritura de um livro, mas que não deve ser subestimada pela fluidez estética como representante de um processo que possa ser simples de criar. Muito pelo contrário: a objetividade estilística de Orwell mascara a complexidade dos questionamentos de seu autor, o que demonstra logo de início a junção entre sentidos opostos, que coexistem em harmonia, traços marcantes em sua trajetória literária.

Segundo o biógrafo, Orwell apreciava o som de palavras comuns e cultivava seu estilo com muita dedicação. Para o escritor, a linguagem era algo muito valioso, como demonstra em seu ensaio *Why I write*⁶. Ainda de acordo com Shelden, o crítico

³ORWELL, George. "Politics and the English language". In: *Why I Write*. Londres: Gangrel, 1946. Aqui, Orwell observa que os escritores da prosa moderna tendem a não escrever em termos concretos e sim a fazer uso de um "estilo pretensioso parecido com o latim" e compara um texto bíblico a uma paródia em inglês para demonstrar seu argumento. Para ele, escritores acham mais fácil juntar palavras longas e complicadas em vez de escolherem palavras mais objetivas. Para isso ele usa como exemplo escritos políticos que parecem "precisar de um estilo sem vida, imitativo", que defendem o indefensável, o que leva a um estilo eufemístico de escrita. Para Orwell o pensamento corrompe a escrita e a escrita corrompe o pensamento. O escritor então elabora seis regras que guiam escritores para não cometer tais erros – embora seja possível seguir todas as regras e ainda ser um péssimo escritor de língua inglesa: "Nunca use uma metáfora, analogia, ou outra figura de linguagem que você está acostumado a ver na imprensa; nunca use uma palavra longa onde uma palavra curta pode funcionar. Se é possível cortar uma palavra, sempre o faça; nunca use o passivo onde você pode usar o ativo; nunca use uma frase estrangeira, uma palavra científica ou um jargão se você pode pensar em uma palavra cotidiana do seu idioma equivalente; quebre qualquer uma dessas regras antes de dizer alguma coisa completamente bárbara." Orwell deixa claro que ele não considerou o uso literário da linguagem, e sim a linguagem como um instrumento de expressão e não para ocultar pensamentos e também admite que ele mesmo já cometeu alguns dos erros que ele recomenda sejam evitados.

⁴Eagleton elogia a escrita política de Orwell no livro: RODDEN, John (1989). *The Politics of Literary Reputation: The Making and Claiming of 'st. George' " Orwell*. New York: Oxford University Press, 2007.

⁵SHELDEN, Michael. *Orwell, the authorized biography*. New York: Harpers Collins Publishers, 1991

⁶Orwell, George. *Why I Write*. Londres: Gangrel, 1946

americano Lionel Trilling afirma que a simplicidade da escrita de Orwell era um exemplo do que qualquer escritor conseguiria se tentasse o melhor de si, e na introdução de *Lutando na Espanha*⁷ Trilling afirma: “ele não é um gênio – ainda bem!”.

Orwell foi um escritor prolífico em temas relacionados à sociedade inglesa contemporânea e aos estudos literários⁸. Sua obra se caracteriza pela pluralidade de discursos, sempre com o objetivo de abordar temas que permeiem a experiência política, que para ele era imanente à vivência em sociedade. Em questões quantitativas, a maior parte de seus escritos se apresenta na forma do ensaio, devido a sua proximidade com a rotina de jornalista. Porém, ele faz uso dessas reflexões também na forma do romance, de início diluído com relatos de experiências pessoais, para mais tarde desenvolver narrativas com teor marcadamente político. Essa multiplicidade formal, sempre tendo em comum o tema da denúncia e da crítica social, inclui a obra de Orwell na crise do romance que se desenvolve desde meados do século XIX, na quebra de padrões imposta pelos grandes eventos da modernidade que prezam o enfoque individual e suas problemáticas diante das mudanças ocorridas na virada para o século XX. Dessa forma, Orwell fez uso de seus escritos por meio das mais diferentes estruturas, que muitas vezes se sobrepõem, — como no caso de *1984* — para defender seu posicionamento político. Assim, a organização estética da obra de Orwell é complexa e reflete os atritos de seu tempo, tanto no meio literário, quanto na experiência social.

A produção de ficção de Orwell não foi tão fluida quanto à ensaística, pelo menos no diz respeito ao começo de sua carreira. Como escritor, criou alguns contos que não foram publicados, além de afirmar ter escrito dois romances em francês enquanto morava em Paris⁹, mas queimou os manuscritos¹⁰. Orwell escreveu artigos quando trabalhou para a BBC como correspondente da Segunda Guerra e por muitos anos esse material ficou desconhecido até a publicação de antologias¹¹, que disponibilizaram o material ao público. Além desses escritos, Orwell escrevia um diário, que foi publicado por sua segunda mulher, Sonia Brownell e pelo acadêmico Peter Davison, que montou uma coletânea de 20 volumes da obra de Orwell.

⁷ TRILLING, Lionel. Introduction, *Homage to Catalonia*. New York: Harcourt, 1952.

⁸ A revista britânica *The Economist* declarou sobre Orwell: “Talvez um dos melhores cronistas do século XX sobre a cultura inglesa” In: ‘*Still the Moon Under Water*’. *The Economist*. 30/07/2008.

⁹ ANGUS, Ian; BROWNELL, Sonia. *Introduction to the French edition of Down and Out in Paris and London*. Londres: Secker and Warburg e San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1968

¹⁰ Orwell sempre queimava seus manuscritos, com exceção de uma cópia parcial de *1984*, todos os manuscritos foram perdidos. In: DAVISON, Peter. *Nineteen Eighty-Four: The Facsimile of the Extant Manuscript*. San Diego: Houghton Mifflin Harcourt, 1984

¹¹ WEST, M. J. (editor) *Orwell: The War Broadcasts*. Marboro Books, New York: 1985; WEST, M. J. (editor). *Orwell: The Lost Writings* by Arbor House, Westminster, Maryland: 1985; WEST, M. J. (editor). *Orwell: The War Commentaries* Gerald Duckworth & Company Ltd., London: 1985.

Como já foi afirmado, o ensaio¹² foi o formato em que Orwell se destacou até a parte final de sua carreira. Já o prestígio e recorde de vendas como romancista só surgiu com a publicação de *Revolução dos Bichos*, seu penúltimo livro, e o sucesso absoluto de 1984¹³ foi pouco testemunhado pelo autor, pois ele morreu de tuberculose sete meses depois da publicação.

Raymond Williams¹⁴ explica o contexto literário em que Orwell está inserido, o que permite a compreensão de suas escolhas estilísticas. Trata-se do período em torno da década de 1920, em meio ao modernismo e ao culto à forma, a distinção entre prosa e poesia, bem como a distinção entre forma e conteúdo. Orwell vivia em um tempo dentro de uma classe em que a prática do escrever era problemática, em que a escrita deixou de ser vista somente como um entretenimento de uma atividade secundária, para ser vista como uma *commodity*, uma fonte de lucro. Segundo Williams¹⁵:

“In the confident middle class, intent on its version of practicality, writing was thought of as an impractical secondary activity, an alternative to ‘doing something real’. Characteristically, of course, an escape route was allowed at that point where the impractical activity had practical effects; that is to say, made money. The successful author (a rather different character from the simple ‘writer’) was then an admired and rewarded producer, like any other. But there was not only difficulty of stages, of getting from being a writer to being a successful author. There was also the fact that on this projection the writer had no autonomous purposes: his definition of achievement would be shaped from the beginning by an external and alienated standard. At the same time, a growing minority of the same social class made a related but apparently opposite abstraction in reaction to this. If the only orthodox test of achievement was ‘social’ recognition and success, then this could be ‘opposed’ by a simple negation. The ‘writer’, the true writer, had no commercial aims, but also, at root, no social function and, by derivation, no social content. He just wrote. And then as a self-defined

¹² Orwell escreveu centenas de ensaios, resenhas e editoriais. Suas reflexões sobre linguística, literatura e política continuam sendo influentes décadas após sua morte. Boa parte de sua obra ensaística foi publicada em coleções: *Inside the Whale and Other Essays* organizada por seu primeiro editor Victor Gollancz em 1940 e *Critical Essays* por seu segundo editor Fredric Warburg em 1946. Depois de sua morte foram publicadas as coleções *Shooting an Elephant and Other Essays* em 1950 e *England Your England and Other Essays* em 1953. Desde sua morte, muitas coleções de ensaios apareceram, sendo a primeira uma tentativa de abordar toda sua obra em quatro volumes intitulado *Collected Essays, Letters and Journalism of George Orwell* editado por Ian Angus e Sonia Brownell, que foi publicado pela editora Secker and Warburg and Harcourt, Brace, Jovanovich em 1968–1970. Peter Davison da universidade De Montfort pesquisou por 17 anos a obra de Orwell e fazendo devidas correções às publicações juntamente com Angus e Sheila Davison, dedicando aos ensaios, artigos, cartas e diários 11 volumes dos 20 totais da coleção *The Complete Works of George Orwell*, que foi inicialmente publicada por Secker and Warburg em 1986 e terminada pela Random House em 1998, sendo revisada entre 2000 e 2002.

¹³ Com o sucesso de seu último livro, o termo *orwellian* se espalhou no meio literário. O adjetivo descreve uma situação, ideia ou condição social que Orwell identificava como sendo destrutiva ao bem-estar de uma sociedade aberta e livre. Este termo conota uma atitude e política de controle por meio da propaganda, vigilância, uso de informações incorretas, negação da verdade e manipulação do passado, incluindo a “não-pessoa”: uma pessoa cuja existência passada é apagada de registros e memórias públicas, praticado por governos repressivos atuais.

¹⁴ WILLIAMS, Raymond. *George Orwell*. New York: The Viking Press, 1971

¹⁵ *Ibid.*

recognizable figure, He lived ‘outside’ society — unconventional, the ‘artist’.”¹⁶

William esquematiza a distinção entre *autor* e *escritor*: o autor é aquele de sucesso, um grande produtor de mercadorias lucrativas como em qualquer outra esfera da sociedade, enquanto que o escritor, o *verdadeiro* escritor (essa é uma adjetivação problemática, pois induz uma observação idealizada), apenas escrevia sobre suas ideias, sem fins comerciais, sem exercer nenhuma função e conteúdo social, sendo colocado à margem da sociedade. Orwell transita entre essas denominações de maneira turva, uma vez que sua intenção com a escrita é a de denunciar mazelas sociais, sendo contra a mercantilização dos modos de vida. Mas, ao mesmo tempo, ele desfruta do lucro de sua produção como uma mercadoria, ao mesmo tempo em que escolhe ser escritor como uma categoria de artista, vivendo ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade, uma vez que ele a criticava, mas estava inserido nela. O próprio posicionamento de Orwell com relação à escrita como um meio de vida talvez permita ver sob nova luz as diversas crises da primeira metade do século XX e seu efeito em todos os aspectos da vida em sociedade.

Essa polarização no panorama literário vem da crise do final do século XIX, ficando mais clara no começo do século XX: a distinção entre forma e conteúdo em seu sentido moderno, com o surgimento da linguística e sua categorização formalista, por exemplo. Segundo Orwell, com base em sua vivência com os artistas em Paris, os círculos de culto da “arte pela arte” eram uma adoração sem significado algum, onde a literatura se reduzia a uma mera manipulação de palavras. Dessa forma, a escolha de Orwell de ser um escritor (e ao mesmo tempo, autor) em meio a este contexto o leva para o lado oposto: pode-se dizer que ele escolheu o conteúdo acima da forma, a experiência acima das palavras, tornando-se assim um escritor consciente dos anos 1930, em vez de um escritor apenas com pretensões estéticas dos anos 1920. Em outras palavras, Orwell toma um posicionamento com relação aos outros escritores de seu tempo, porém sua escolha não fica extremamente clara e livre de imposições da

¹⁶ Tradução livre: “Na confiante classe média, com a intenção de criar sua versão de viabilidade, escrever era visto como uma atividade secundária impraticável, uma alternativa a ‘fazer algo verdadeiro’. Fica claro como caracteristicamente uma rota de fuga permitida a ponto de que a atividade impraticável tivesse resultados práticos; isto é, ela gerava dinheiro. O autor de sucesso (bem diferente do simples ‘escritor’) era então um produtor admirado e reconhecido, como qualquer outro. Mas não havia somente uma dificuldade de etapas, aquela de deixar de ser um escritor para se tornar um autor. Havia também o fato de que esta projeção do escritor não tinha nenhum propósito autônomo: sua definição de realização era moldada desde o início por um padrão externo e alienado. Ao mesmo tempo, uma crescente minoria da mesma classe social fez uma abstração relacionada, mas aparentemente oposta a isto. Se apenas o teste ortodoxo da realização fosse o reconhecimento ‘social’ e o sucesso, então é possível ser ‘oposto’ por uma simples negação. O ‘escritor’, o verdadeiro escritor, não tinha ambições comerciais, mas também, em sua origem, nenhuma função social e, por derivação, nenhum conteúdo social.”

sociedade capitalista, ou seja, ele apenas toma partido de um movimento minoritário quando comparado com a corrente modernista em vigor. Ele tem o mesmo apreço a questões formais, como o som de vocábulos, mas não se contenta em permanecer nesse patamar, fazendo a junção de aspectos formais com conteúdos críticos.

Partindo desse pressuposto é possível entender sua obra como um veículo de ênfase das mazelas sociais e seu posicionamento como autor era o de pensar o sistema no qual estava inserido, ao mesmo tempo em que fazia parte deste processo e obtinha certo lucro para si com seus escritos. Tendo esclarecido isso para si mesmo, juntamente com a questão da criação do pseudônimo, tem-se início de maneira mais segura sua carreira com obras de ficção. Após a publicação de *Na Pior em Paris e Londres*, veio o romance *Dias na Birmânia*¹⁷ de 1934, contando sua experiência na colônia indiana como policial imperial, com forte crítica ao imperialismo inglês.

Nos dois anos seguintes Orwell escreveu mais dois romances: *A Filha do Reverendo*¹⁸, sobre a filha de um sacerdote que sofre de um ataque de amnésia e vaga por Londres em busca de sua identidade e acaba vivendo a realidade dos pobres. Este foi o romance mais experimental de Orwell, mas que não se afasta do tema de relato e crítica social. O livro nem mesmo chegou a ser revisado pelo autor, e foi publicado em 1935. Seu quarto livro, *A Flor da Inglaterra*¹⁹ de 1936, um romance de teor crítico ao capitalismo, e com diversos aspectos autobiográficos, conta sobre uma personagem que sempre se recusou a estabelecer qualquer relação com o dinheiro e vai trabalhar em uma livraria, relacionando questões como crítica política e o elogio à literatura e às artes, temas caros a Orwell.

A reputação da obra de Orwell, tanto dos romances, quanto de suas publicações em jornais e revistas, era sempre a de um relato sobre experiências, um retrato da pobreza com alto teor crítico, o que lhe conferiu uma visão nova e diferente do mundo e uma identidade, um espaço no mundo literário. Surge então a estética que vai predominar sua obra: a escrita política, que toma forma com o romance *O Caminho para Wigan Pier*²⁰, de 1937, em que ele relata a vida da classe trabalhadora de Lancashire e Yorkshire antes da Segunda Guerra Mundial e reflete sobre a liberdade

¹⁷Tradução da Companhia das Letras do original ORWELL, George. *Burmese days*. New York: Harper and Brothers, 1934.

¹⁸Tradução da Nova Fronteira do original ORWELL, George. *A Clergyman's Daughter*. London: Victor Gollancz Ltd, 1935.

¹⁹Tradução da Companhia das Letras do original ORWELL, George. *Keep the Aspidistra Flying*. . London: Victor Gollancz Ltd, 1936.

²⁰Tradução da Companhia das Letras do original ORWELL, George. *The Road to Wigan Pier*. London: Victor Gollancz Ltd, 1937.

no socialismo. O livro é dividido em duas partes: na primeira predomina o relato sobre o cotidiano dos trabalhadores e tem um caráter ficcional considerável, com ênfase em descrições mescladas a suas próprias impressões. Já a segunda parte consiste em um discurso na forma de ensaio, no qual Orwell pensa sobre a manifestação do socialismo em um país como a Inglaterra. Fica claro nessa segunda parte que, ao mesmo tempo em que Orwell constrói uma crítica às formas organizadas do socialismo corrompido na classe média inglesa, ele demonstra sua constante insatisfação com a situação corrente e sua falta de identificação com qualquer organização social existente.

No ano de 1937, ocorre o evento histórico mais importante e que marca efetivamente a obra e o pensamento de Orwell: a Guerra Civil Espanhola, momento em que se filiou ao POUM²¹ em Barcelona, servindo no *front* em Aragão. Ele tentou se alistar em Madri, mas por ter se envolvido em um conflito com as autoridades republicanas do POUM, e ao ter levado um tiro na garganta que comprometeu sua voz pelo resto da vida, Orwell acaba retornando para a Inglaterra em junho de 1938 e publica o célebre *Lutando na Espanha*²², em que relata sua experiência de batalha. Segundo parte dos comentadores da obra orwelliana, isso completa sua ruptura com a esquerda ortodoxa, antes iniciada em *O Caminho para Wigan Pier*, ao criticar as posições socialistas ortodoxas britânicas.

Dessa forma, o socialismo sempre foi visto por Orwell, antes de deixar a Inglaterra, como algo secundário com relação à luta contra o fascismo e o imperialismo e as desigualdades sociais. Quando chegou a Barcelona na época da Guerra Civil Espanhola, Orwell se depara com uma situação nunca vista: uma sociedade em que havia igualdade social, onde a classe trabalhadora estava no comando, e isso mudou completamente sua visão política, chegando a afirmar acreditar na possibilidade da prosperidade do socialismo. Durante os meses em que passou na Espanha, Orwell se torna um socialista revolucionário, pondo ainda mais “em prática” suas experiências anteriores com a classe trabalhadora inglesa. Em certa medida, sua postura que antes era passiva agora se torna ativa, pois ele vai à luta. Para Orwell, o principal era o combate, a resolução da situação em si, enquanto que os detalhes de doutrina tinham uma importância secundária, uma vez que ele mesmo afirma em *Lutando na Espanha* que, se pudesse escolher, teria se juntado aos anarquistas.

²¹ Partido Operário de Unificação Marxista (POUM) foi um partido marxista espanhol fundado em 1935.

²² Tradução da Editora Globo do original ORWELL, George. *Homage to Catalonia*. London: Secker and Warburg, 1938.

Houve muitas controvérsias acerca da Guerra Civil Espanhola, muitos historiadores consideram que a revolução (anarco-sindicalista sob o comando do POUM) era uma distração irrelevante de uma guerra desesperada. Posteriormente, foi afirmado que se tratava de uma sabotagem do esforço de guerra. Porém, Raymond Williams²³ afirma – a respeito da questão da tomada do Partido Comunista na Espanha claramente sobre influência da liderança de Stálin na URSS – que foram poucos os que argumentaram que a supressão da revolução pelas forças republicanas era um ato de poder político relacionado à política soviética, que chegou ao ponto de traição da causa pela qual o povo espanhol lutava. O grande choque se deu quando Orwell retorna a Barcelona depois de passar dois meses em combate e ver uma cidade completamente diferente de que havia encontrado, antes próspera e no comando da classe trabalhadora. A atmosfera revolucionária estava desaparecendo e a os operários não aparentava mais ter tanto controle da situação. Isso não foi apenas o resultado de mudanças políticas, levando ao fim da milícia popular e à reorganização do exército e administração centralizados.

Essa experiência deixou uma marca muito forte na experiência e na visão de Orwell e foi o relato sobre essa experiência, *Lutando na Espanha*, que se tornou um divisor de águas na percepção da opinião crítica sobre Orwell: alguns consideraram a obra uma crítica ao socialismo, enquanto outros afirmam que Orwell desiste do socialismo e das ideias revolucionárias por tê-las visto falhar na Espanha. Porém, segundo Williams, nada do que Orwell tenha escrito no livro pode ser interpretado como uma conclusão conservadora: apesar da revolução não ter dado certo, Orwell volta da Espanha convencido de ser um socialista revolucionário e o ódio que sentia pelo stalinismo nunca o abandonaria. No inverno de 1938, Orwell vai para o Marrocos para se recuperar do ferimento que sofreu durante a Guerra Civil Espanhola e escreve o romance *Coming Up For Air*²⁴, assim como cartas sobre a possibilidade de formar uma esquerda *underground* antiguerra como a única alternativa ao fascismo na Inglaterra. Porém, a Segunda Guerra Mundial teve início e ele se sentiu na obrigação de fazer parte deste momento histórico, interrompendo esses projetos de formação política e se tornando correspondente de transmissões de rádio para a BBC durante 1941 até 1943.

Raymond Williams destaca que no pensamento de Orwell, do período de 1938 a 1942, o fascismo ainda era o grande perigo totalitário. E foi a partir do nazismo que

²³ *Ibid.*

²⁴ Sem tradução para o português. ORWELL, George. *Coming up for Air*. London: Victor Gollancz Ltd, 1939.

Orwell reflete sobre um líder que controla não somente o futuro como também o passado, um líder que tem o poder de afirmar que dois mais dois são cinco. Essas antecipações diretas de *1984* são respostas ao fascismo e à reinstauração da escravidão que ele percebe com o surgimento do nazismo. Considerando esse contexto, Williams reitera que nada poderia ser mais falso do que afirmar que Orwell volta da Espanha como um socialista desiludido. Orwell busca um novo tipo de socialismo, mesmo não o encontrando na Inglaterra.

Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, Orwell afirma que o comportamento do homem em uma guerra é completamente irracional, que o mundo estaria sofrendo de uma doença mental que deveria ser diagnosticada antes de ser curada. Para Williams, esta é a conclusão que importa para entender a parte final da obra de Orwell. Certamente, havia uma superestrutura política, cujo elemento chave era a substituição da esperança comunista pelo horror do fascismo. Tratava-se de um movimento que iria preceder a Guerra Fria, sob ajustes políticos de que o maior medo era de o mundo se dividir em dois ou três grandes blocos em que cada Estado seria um novo autoritarismo, o que ele chegou a chamar de “coletivismo oligárquico”, em *1984*. Em seu último livro, Orwell diagnosticou um futuro com base nos poderes políticos, em uma guerra econômica permanente e no autoritarismo, tendências estas que via por toda parte. Por isso é possível afirmar que *1984* não se restringe a criticar somente o stalinismo, e sim qualquer forma de totalitarismo.

O ano de 1943 foi decisivo, pois ele teve que abandonar a *Home Guard* (organização de defesa do exército Britânico durante a Segunda Guerra) e começou a escrever *A Revolução dos Bichos*²⁵, sendo rejeitado por várias editoras até ser publicado em 1945, com o final da guerra. Durante o ano de 1947, a saúde de Orwell piora por causa de uma tuberculose, porém é neste período que escreve o primeiro rascunho de *1984*, publicado em 1949. Com o sucesso editorial de *A Revolução dos Bichos*, suas preocupações financeiras haviam acabado, uma vez que o livro vendeu milhares de cópias e começou a gerar lucros. Orwell foi hospitalizado em setembro de 1949 em Londres e se casou, ainda no hospital, em outubro com Sonia Brownell.

Seu penúltimo romance, *A Revolução dos Bichos*, é visto como uma projeção da realidade soviética, com suas contradições, sonhos desfeitos e promessas não cumpridas que, ainda sim, eram mitificadas por parte da esquerda mundial. Talvez uma das

²⁵ Tradução da Companhia das Letras para o original ORWELL, George. *Animal Farm*. London: Secker and Warburg, 1945.

possíveis intenções da obra tenha sido reviver o movimento socialista, com apelo para revigorar os impulsos democráticos que estariam na gênese do processo revolucionário.

Considerando a cronologia da obra de Orwell em sua totalidade, é possível afirmar que *A Revolução dos Bichos* atua como um prólogo aos acontecimentos desenvolvidos em *1984*. Fica demonstrado no primeiro um paralelo específico tomando o caso soviético como modelo exemplar: a burocratização a que a revolução foi submetida. Este tema se apresenta em *1984* de maneira mais diluída na figura de Winston como o trabalhador intelectual de horizonte apequenado e ressentido, aparentemente com tendências revolucionárias, mas no fundo um burocrata de pouco potencial que busca por meio de pequenos atos rebeldes seu próprio deleite.

Tendo em vista a pluralidade discursiva de Orwell, e de acordo com as afirmações de Williams, a distinção entre o real e a ficção se coloca no patamar da consciência, ou seja, nas escolhas formais do autor, que aborda determinado tema de uma maneira no ensaio, e depois é transportado para a esfera do romance, ganhando novas dimensões. Portanto, Orwell começa a escrever literatura, em seu sentido completo, com o romance, a partir do momento em que descobre que seus ensaios não se mostram capazes de expressarem por completo suas experiências. Ao mesmo tempo, novamente retomando a ideia da concomitância orwelliana, existe muito de caráter ensaístico em sua obra ficcional. Esses tipos diferentes de texto complementam a visão de mundo de Eric Blair e de George Orwell. O ato de perceber e tomar consciência de sua experiência, não apenas o que lhe aconteceu e sim o que ele sentiu e pensou ao presenciar certos fatos, é a própria definição do fazer literatura para Orwell. O ponto chave é o observador externo, o próprio Orwell, externalizado de Eric Blair, colocado entre as duas partes – literatura e ensaio – como interno, e ao mesmo tempo, externo aos acontecimentos.

Dessa forma, no que se refere ao presente objeto de estudo, o romance *1984* é uma organização de ideias em forma de narração que concentra uma série de temas recorrentes na obra ensaística de Orwell, assim como vários tipos de discursos dentro de si mesmo. Trata-se da história de Winston Smith, membro de uma sociedade dominada por um partido de regime totalitário e repressivo cujo líder se intitula *Big Brother*. Esta sociedade se divide entre aqueles que são membros do Partido do regime, compostos de uma minoria social, com uma subdivisão ainda mais delimitada entre a elite do Partido e os funcionários submetidos a eles, caso de Winston, e os proletários, totalmente alheios e excluídos das regras do sistema, marginalizados na sociedade.

Muito se lê na fortuna crítica sobre o romance acerca de sua classificação como distópico²⁶. Segundo M. Keith Booker²⁷, a literatura distópica é aquela que se situa em oposição direta ao pensamento utópico, fazendo uma advertência sobre as potenciais consequências negativas da utopia. Segundo o crítico, este subgênero literário geralmente se constitui de uma crítica das condições sociais existentes ou de sistemas políticos, por meio do exame das premissas utópicas nessas condições e sistemas para diferentes contextos que revelem com mais clareza as suas falhas e contradições. Por essa definição, a literatura distópica não é apenas um subgênero específico, mas, sobretudo, um espírito antagônico e crítico. Ainda conforme Booker, ao focar nas críticas à sociedade em ambientes esteticamente “distantes”, as ficções distópicas oferecem uma perspectiva nova sobre problemas sociais e práticas políticas que poderiam passar despercebidas ou serem consideradas naturais e inevitáveis. Portanto, é possível afirmar que, com base nas escolhas estéticas, a ambientação de uma sociedade “fictícia” em um futuro distante²⁸, com traços de um futurismo com a predominância tecnológica e os objetivos temáticos escolhidos por Orwell, como a crítica social ao totalitarismo, e não somente ao stalinismo, o romance *1984* é uma obra distópica.

O enredo gira em torno desse deslocamento, em que a personagem principal tenta se rebelar contra o sistema, com a ajuda de sua amante Julia, mas acaba fracassando no final. Dividido em três partes e narrado em terceira pessoa, *1984* apresenta na primeira parte, o cotidiano de Winston e sua vida no trabalho. Por intermédio do narrador, o leitor tem acesso aos pensamentos da personagem com relação ao Partido, que são de extrema revolta e insatisfação. Aqui a liberdade só existe na abstração do pensamento, o único lugar ainda não controlável pelo sistema, considerando que as residências e os lugares públicos são monitorados por uma tela interativa, a *telescreen*, com a qual os

²⁶ O conceito de distopia, também empregado como antiutopia, é o processo discursivo baseado em uma ficção, cujo valor representa a antítese da utopia, ou promove a vivência em uma utopia negativa. As distopias são geralmente caracterizadas pelo totalitarismo, autoritarismo e pelo controle opressivo de uma sociedade. É típico deste gênero a sociedade se mostrar altamente corruptível, as normas criadas para o bem comum serem alteráveis, fazer o uso da tecnologia como ferramenta de controle, seja do Estado, seja de instituições ou mesmo de corporações. Esta ferramenta literária é frequentemente criada como sátira (no caráter de ridicularizar alguma situação, que não necessariamente precisa ser cômica), mostrando convenções sociais e limites extrapolados ao máximo. Nesse aspecto, diferem fundamentalmente do conceito de utopia, uma vez que a utopia é a idealização de determinada situação.

²⁷ BOOKER, M. Keith. *Dystopian literature: a theory and research guide*. San Francisco: Greenwood Press, 1994.

²⁸ Uma das principais características de uma obra distópica é o deslocamento temporal da história, geralmente para o futuro, como um tipo de “especulação”. Por causa deste descolamento temporal, o futuro representa o avanço tecnológico e o ainda inexplorado e desconhecido para a sociedade contemporânea.

membros de mais alto escalão do Partido controlam e observam a sociedade vinte e quatro horas por dia.

Na segunda parte do livro, Winston se relaciona amorosamente com Julia, também uma trabalhadora do Partido. Esse romance significa o ápice da rebeldia contra a opressão do sistema: o sexo por puro prazer, que apesar de ser um ato político, se restringe a beneficiar somente os dois, uma vez que não instaura nenhum tipo de modificação no sistema do Partido. Juntos, o casal procura um colega de trabalho de Winston, que se diz de uma organização de resistência que pretende derrubar o *Big Brother*, ironicamente denominada *Brotherhood*. Porém, na verdade, ao final do livro, este colega chamado O'Brien se mostra um agente infiltrado da polícia que capturava e prendia revolucionários.

Começa então a terceira parte do livro, com a prisão e tortura de Winston, que confessa diversos crimes que não cometeu e entrega sua amante, na tentativa desesperada de se livrar da tortura. Esta entrega do personagem serve para reforçar a ideia de que sua rebeldia era limitada e só o favorecia, atuando como uma fuga da repressão de seu cotidiano, nada mais. Após ser torturado, Winston prefere não demonstrar o ódio que sentia pelo Partido e pelo *Big Brother*, e a personagem termina a trama declarando seu amor pelo Partido, aceitando a convenção social e oprimindo seu espírito pretensamente revolucionário, que acabaria o condenando à tortura. Winston escolhe ser oprimido para salvar a própria vida, minando de vez seu caráter contestador.

A trama se desenvolve em um ambiente de formação geográfica diferente do mapa *mundi* convencional. Orwell o desenvolveu como um cenário futurista em que os continentes se dividem entre: *Oceânia*, o equivalente à América do Norte, Central e do Sul, o Reino Unido, metade da África e a Oceania; *Eurásia*, equivalente à Europa ocidental e oriental, parte da Ásia e *Lestásia*, equivalente ao leste asiático. A organização administrativa do Partido do *Big Brother* também é formada de maneira anacrônica, assim como a organização geográfica. Winston Smith trabalha em uma das divisões do Partido, o Ministério da Verdade, que ironicamente, perpetua a propaganda do regime fazendo uso da falsificação de documentos, jornais, revistas e literatura, para que a informação sempre esteja a favor das ações do governo. Cada divisão do Partido possui uma função contrária ao seu nome: o Ministério da Verdade é responsável pela manipulação de notícias, literatura e entretenimento; o Ministério da Paz controla supostas guerras entre os continentes; o Ministério do Amor mantém a

ordem e as leis e o Ministério da Fatura é responsável pelas questões econômicas, que é escassa e pobre em variedade de mercadorias.

O Partido que governa a Oceânia possui um lema que serve como doutrina para a sociedade: “Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão, Ignorância é Força” e possibilita uma interpretação vasta e complexa dos diversos acontecimentos da obra, uma vez que o lema expressa a ambiguidade da ideologia do regime, denominado *Ingsoc* (*English Socialism*). Introduzido logo no primeiro capítulo, o lema do Partido já ambienta o leitor na ideologia do *doublethink*, um pensar que envolve ambiguidade, um jogo de palavras em que os significados das palavras são duplos: têm o significado literal e ao mesmo tempo significam o contrário. Segundo o crítico Raymond Williams, essa consciência “dupla” central em Orwell, – simbolizada no romance por meio do *doublethink* – uma vez que ele começa a lidar com uma consciência dupla e dialética da realidade inglesa: a de que os ingleses burgueses desprezarem os pobres, mas, ao mesmo tempo, somente por causa da existência da mão de obra proletária a burguesia podia existir.

Ao enfraquecer a independência e a força dos indivíduos e forçá-los a viver em constante estado de obediência à propaganda estatal, o Partido do *Big Brother* consegue forçar seus objetivos na sociedade a qualquer preço, como no caso de alterações de registros sobre o passado e guerras. O *slogan* da ideologia *doublethink* do Partido é ambíguo com a intenção de controlar psicologicamente a sociedade. No caso, manter as ideias de “Guerra é Paz” faz com que haja um inimigo em comum e mantenha o povo unido. Já em “Liberdade é Escravidão”, de acordo com o Partido, aquele que for independente está condenado ao fracasso e em “Ignorância é Força” essa ambiguidade ocorre na incapacidade das pessoas em reconhecer as contradições que fortificam o poder autoritário do regime.

Muitas vezes a fortuna crítica afirma que romance se trata de um ataque ao socialismo, e quanto a isso Ben Pimlott²⁹ afirma: “A *Oceânia não é, em nenhum sentido, uma sociedade socialista, (...) não pode ser entendida como um argumento a favor do fracasso do socialismo. A questão não é a realização das promessas socialistas, mas sua rejeição e distorção.*”. Já na Inglaterra, uma das recepções negativas ao romance inclui um artigo publicado no jornal *Reynold's News* escrito por Arthur Calder-Marshall³⁰ acusando Orwell, por exemplo, de entregar-se à década de 1930 de forma “peculiar, uma política pessoal, jogando o conflito entre o camarada Orwell e Sr. Blair

²⁹ Posfácio da edição brasileira de 1984, escrito originalmente em 1989.

³⁰ RODDEN, John. “Critical Controversy and Popular Success”. In: *The Cambridge Introduction to George Orwell*. Cambridge, 2012.

na cena política.” Ainda, Calder-Marshall afirma que *A Revolução dos Bichos* adotou uma tese barata ao estilo Tory³¹, em que o fascismo e o comunismo são a mesma coisa, uma tese “(...) à margem lunática que o Labour Party também adotou. 1984 fez a mesma afirmação e serviria como propaganda eleitoral para os Tories.” Concluindo o ataque a Orwell, Calder-Marshall encerra afirmando “o quanto antes o camarada Orwell assumir o pseudônimo de Eric Blair, melhor. Exceto que, é claro, Sr Blair, ex-Etoniano, ex-funcionário público, não tenha nenhuma reputação literária.”

Ainda sobre as intenções de Orwell com a publicação do romance, o crítico americano Philip Rahv menciona em um ensaio³² que Orwell não tinha o intuito de persuadir seu leitor de que os países de língua inglesa irão perder sua liberdade apesar do vigoroso temperamento democrático e das tradições libertárias. Pelo contrário, segundo Rahv, a intenção do autor é incitar o Ocidente a ser mais consciente e resistente ao “vírus totalitário”. Rahv alerta que, aqueles que leram *1984* como uma simples “profecia” do que está por vir, fizeram uma má interpretação do texto orwelliano.

No livro, o Partido criou uma adaptação da língua inglesa, denominado *newspeak* e que ainda não substituiu totalmente o uso do inglês corrente. Essa nova língua, criada com a mesma ambiguidade da ideologia *Ingsoc*, une palavras sinônimas e antônimas (como em “desescuro” para se referir a “claro”, o contrário de “escuro”) e eventualmente impedirá a expressão de qualquer opinião contrária ao regime, uma entre tantas das ferramentas de manipulação utilizadas pelo sistema. O apêndice, em que são expostos os princípios do *newspeak*, mostra a relação entre o social e o linguístico: a função das palavras era não só expressar algo, como também destruir seu significado.

Bernard Crick, teórico político inglês que escreveu uma biografia sobre Orwell³³, afirma em um artigo³⁴ que a presença do apêndice no final do livro tem um tom positivo, se contrastando com o final do enredo, que é mais pessimista, e ainda, que o apêndice seria o verdadeiro final do livro. O apêndice é intitulado “*The principles of Newspeak*” e mostra como seria gradual a transição do inglês corrente para o inglês dúbio e controlador do sistema, o que não permitiria com que os cidadãos manifestassem opiniões contra o regime, mas que apesar de tudo, seria praticamente

³¹ Relativo ao grupo político monarquista britânico do século XVIII e começo do século XIX, o atual Partido Conservador Britânico. Os tories eram fervorosos apoiantes da coroa britânica. Seus rivais eram os Whigs. O apoio à monarquia é ainda hoje uma matriz dos conservadores. Encontra-se atualmente na oposição ao Labour Party.

³² *The Unfuture of Utopia* In: ORWELL, George. *Orwell's Nineteen eighty-four: text, sources, criticism*. Irving Howe (editor) New York : Harcourt, Brace & World, 1963.

³³ CRICK, Bernard. *George Orwell: A Life*. Secker & Warburg. 1980.

³⁴ RODDEN, John (ed). CRICK, Bernard. “Nineteen Eighty-Four: context and controversy”. In: *The Cambridge Companion to George Orwell*. Cambridge: University Press, 2007.

impossível “traduzir” as obras já produzidas pela humanidade, como as de Shakespeare, Milton, Dickens etc. Ou seja, a mensagem final de Orwell é que o senso comum, a linguagem coloquial, a literatura irão sobreviver às tentativas de controle e dominação impostas por qualquer regime totalitário que surja na história da humanidade.

A representação desse período histórico repleto de conflitos aparece na obra por meio do estilo de literatura distópica, retratado na figura do *Big Brother*, representado em pôsteres, que podem ser comparadas às propagandas do regime soviético. Segundo a análise do editor de Orwell, Frederic Warburg³⁵, o líder opressor *Big Brother* atua de modo semelhante a Joseph Stalin, como um símbolo do Partido como um todo, retratado por todo o continente fictício da Oceânia em uma fotografia de um rosto imponente, cuja existência é improvável. A oposição ao Partido na obra se dá na figura de Emmanuel Goldstein (ironicamente um sobrenome judeu e cuja existência também não é provada na obra, sendo meramente uma criação para manipular a sociedade) podendo ter uma semelhança com Leon Trotski, um dos principais opositores da corrente stalinista.

A obra também mostra outro aspecto muito recorrente no regime soviético: a manipulação de documentos, onde o registro de revolucionários desaparecia do dia para a noite (fato retratado na obra com o desaparecimento de três revolucionários que foram contra o regime). Enfim, a questão do controle ideológico é uma das muitas questões centrais de *1984* e serve como metáfora e sátira de todo e qualquer regime totalitário, que extingue as liberdades do indivíduo.

O político e diplomata Harold Nicolson escreveu um artigo³⁶ em que elogia o argumento político do romance, que ele classifica como “de um final triste”, que tenta convencer o leitor dos resultados terríveis que surgirão caso a humanidade se mostre desatenta ao intenso fluxo material. Nicolson afirma que o livro é impressionante, porém não se mostra convincente como *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley³⁷, ou até mesmo na lógica independente de *A Revolução dos Bichos* do próprio Orwell. Ainda, o político segue seu argumento dizendo que o leitor de *1984* é incapaz de se entregar a uma suspensão semelhante de descrença, sendo impossível, dentro do enredo,

³⁵ WARBURG, Fredric. “Publisher’s Report” In: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, the critical heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul, 1995.

³⁶ Artigo publicado no jornal britânico dominical *The Observer*, em 12 de junho de 1949. (in: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, The Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul: 1995.)

³⁷ Outros críticos, como Bem Pimlott ainda comentam que, *1984* se assemelha mais a outro romance, *Darkness at Noon* de Arthur Kostler, que explora os limites teóricos do totalitarismo, mostrando a aniquilação moral produzida por uma ideologia na qual, para atingir determinado fim, era permitido justificar quaisquer meios.

que a polícia do Partido consiga observar assiduamente todos os movimentos dos membros excluídos da elite do Partido, que é o caso de Winston. Dessa forma, para Nicolson, tamanha “inconsistência” de detalhes impede que o leitor se entregue à tese de Orwell, apesar de ser excelente.

É importante destacar tanto as críticas positivas ao romance, quanto as negativas, pois elas ampliam a percepção da obra e, ao observar atentamente as passagens de *1984*, é possível combater determinados argumentos. No caso da crítica feita por Harold Nicolson, mencionada acima, debruçar-se em minúcias de desenvolvimento do enredo – se a polícia era capaz ou não de manter a vigilância de todos os indivíduos da sociedade – é deixar passar o grande quadro do romance e tentar defender determinado argumento com base em artifícios menores. Pouco importam os mecanismos utilizados pelo Partido, que, aliás, Orwell explica com minúcia por meio do funcionamento das *teletelas*, o que já é suficiente. A questão da vigilância e a do controle do romance são de uma esfera superior: o controle ideológico e abstrato, tão forte e presente em toda a narrativa.

1984 é um livro escrito no pós-guerra e possui diversas referências históricas das primeiras décadas do século XX. Além de um exercício estético com sua escrita clara e ao mesmo tempo sofisticada, o romance pode ser visto também como uma das maiores obras da literatura que se preocupa com os acontecimentos históricos, permitindo com que o leitor entenda melhor a sociedade, todo o sistema econômico e político que entrou em crise com as Guerras Mundiais e, mais tarde, com a Guerra Fria. Ao fazer o exercício de observar a obra com relação ao seu contexto, surge uma possibilidade de entender melhor um período da história que possui suas marcas na sociedade atual.

Portanto, em uma linha de pesquisa que analisa os fatos históricos e seu objetivo no mundo artístico, essa dissertação visa estudar essa relação de *1984* sob o ponto de vista do fracasso da revolta da personagem principal, Winston Smith, como a figura do intelectual corrompido pelo totalitarismo. A partir desta questão do intelectual ressentido que busca se rebelar apenas em aspectos que o beneficiem, a obra de Orwell elabora uma contestação de certos elementos do pequeno burguês, de maneira geral, quando deparado a uma situação que o desagrada, o que pode se refletir até hoje nos comportamentos e pensamentos da sociedade atual.

É na realização desse exercício comparativo e histórico-analítico que surge a partir do estudo aprofundado do romance, que trás à luz o resultado na riqueza da obra política e crítica de George Orwell, sua ideologia e posicionamento engajado, sendo um

dos escritores mais importantes de sua época, por conseguir retratar a sociedade e, ao mesmo tempo, criticá-la com a intenção de melhor entendê-la.

Portanto, é por meio de uma análise de um corpus determinado, com um recorte histórico específico e um foco particular que surgem possibilidades de entender melhor como o funcionamento interno do romance dialoga com determinadas facetas da sociedade. Ou seja, é possível observar amplamente como os meios de vida influenciam a formação das ideias e como a literatura exerce um papel fundamental no entendimento de questões políticas, sociais e econômicas. Essa relação entre a vida e a arte sempre esteve presente na história humana e, ao entender as relações entre uma obra em específico e seu contexto, suas influências, sua recepção, é que se pode entender melhor como o ser humano lida com seus problemas cotidianos e os reflete na criação artística.

CAPÍTULO 1

O narrador como desdobramento da personagem

Ao nos debruçarmos sobre a apresentação do foco narrativo é possível perceber como o narrador possui uma função de revelação e contraponto com relação ao protagonista. Aqui, ele é uma ferramenta que extrapola a esfera de categoria literária para ser um recurso de manifestação de ideias da personagem, uma vez que sua voz não tem ouvidos em uma sociedade repressora e ditatorial. Ao mesmo tempo, revela elementos das limitações das tentativas de revolta da personagem principal. Isso ocorre pelo fato de Winston ser um integrante no funcionamento de um sistema de opressão e cerceamento, ou seja, ao trabalhar no Partido, ele está incluído e rendido ao seu funcionamento. O foco narrativo trabalha em um equilíbrio tênue: do quanto ele revela a respeito do personagem em contraponto do quanto acaba mostrando de conflitos que efetivamente poderiam construir uma identidade revolucionária em Winston.

Como uma instância exterior ao romance, o foco narrativo é o elemento pelo qual se tem acesso de maneira direta à crítica feita por Orwell à sociedade em diversos temas. O narrador de *1984* não apenas conta uma história, ele dá voz à categoria do “trabalhador intelectual”³⁸ representado na figura corrompida de Winston Smith, que se limita a expor seus anseios e limitações, sem partir em direção à mudança social.

Apenas através da análise de excertos da obra presentes no primeiro capítulo, a qual esta breve introdução se refere, torna-se possível perceber como a voz do narrador se desenvolve e se desdobra como o único meio de libertação de uma personagem que se encontra oprimida em vários níveis, menos na esfera do pensamento, que é a maneira pela qual a voz do narrador se apresenta. E quando Winston coloca sua revolta em prática, ela se mostra como benéfica apenas para si mesmo.

³⁸ Segundo Trótski em *Intelligensia e Socialismo*: “Aqui é revelada uma vez mais a profunda diferença social entre as condições do trabalho cerebral e as do trabalho manual. Embora escravize os músculos e fatigue o corpo, o trabalho fabril é incapaz de sujeitar a mente do trabalhador. Todos os procedimentos adotados para exercer tal controle, tanto na Suíça como na Rússia, foram invariavelmente infrutíferos. Do ponto de vista físico, o trabalhador cerebral é incomparavelmente mais livre. O escritor não tem de voltar ao trabalho quando soa uma sirene, o médico não tem às suas costas um supervisor vigilante, o advogado não tem seus bolsos revistados quando deixa o escritório. Porém, em compensação, o trabalhador cerebral é compelido a vender não apenas sua força de trabalho, não somente a tensão de seus músculos, mas toda sua personalidade como ser humano – não por medo e sim de modo consciencioso. Como resultado, tais pessoas não querem e não podem ver que seus uniformes de trabalho só se distinguem dos macacões dos operários pelo corte mais caprichado”. (Fonte: TRÓTSKI, Leon. *The Intelligentsia and Socialism*. London: New Park Publications, 1974.)

A narração em *1984* possui duas funções: guiar o leitor no decorrer da história e, concomitantemente, dar vazão aos pensamentos e ideias de sua personagem principal, como um mecanismo que, a um só tempo, é fundamental para o desenvolvimento do enredo e possui uma função específica no que tange ao personagem principal. Essa narração se desdobra de diversas maneiras: dentro do pensamento da personagem de Winston; por meio de um diário que ele cria; em um livro de caráter de propaganda política que faz parte da história; na descrição de cenas e ambientação; e até mesmo por meio do apêndice ao final do livro – apêndice este que possui uma linguagem quase em formato de verbete enciclopédico, totalmente contrastante com o resto do romance.

Entender a perspectiva narrativa desse romance é uma etapa essencial para compreender as intenções de Orwell com sua obra, tanto em quesitos internos ao funcionamento e desenvolvimento do enredo, como em questões exteriores, tais como a relação com o panorama histórico da Europa no pós-guerra. Ao criar a voz de um narrador ambivalente, Orwell amarra tanto desenvolvimentos da própria trama – a duplicidade do *doublethink* se manifesta em diversas esferas do romance, principalmente no narrador – quanto elementos externos a ela para dar voz a seu projeto estético-político.

Em termos convencionais na literatura, o narrador possui a função de guiar o leitor ao longo da história, por meio de um ponto de vista sobre a qual irá se concentrar para fazê-lo. Quando se trata de Orwell, a questão da duplicidade e da contradição possui a função de desdobrar os elementos narrativos, e com *1984* isso é levado ao extremo. Ou seja, elementos formais como o narrador e as personagens possuem diversas funções além das especificações teóricas. Assim, por meio de tais elementos formais o autor condensa reflexões e preocupações que há muito faziam parte de sua trajetória artística e política.

1.1 Primeira parte³⁹

1.1.1 O mundo de Winston Smith

O romance tem início com uma cena mundana: um homem chegando em sua casa em um dia frio, ensolarado, com muito vento, e quando ele entra pelas portas do prédio um pouco de poeira entra junto com ele. Este primeiro parágrafo começa com uma descrição em que o leitor pode se ambientar ao clima (*bright cold day*), à época do ano (*April*) e até mesmo à hora do dia (13h – no formato “militar” para a língua inglesa), e logo em seguida já é apresentado ao protagonista, Winston Smith. Não há uma descrição física nem psicológica da personagem, a única descrição ocorre entre vírgulas, seguido de como ele protege o rosto do vento frio, e finalmente com a menção do nome do conjunto habitacional em que mora.

“It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen. Winston Smith, his chin nuzzled into his breast in an effort to escape the vile wind, slipped quickly through the glass doors of Victory Mansions, though not quickly enough to prevent a swirl of gritty dust from entering along with him.

The hallway smelt of boiled cabbage and old rag mats at one end of it. Acoloured poster, too large for indoor display, had been tacked to the wall. It depicted simply an enormous face, more than a metre wide: the face of a man of about forty-five, with a heavy black moustache and ruggedly handsome features.” (ORWELL, pág. 3)⁴⁰

É no segundo parágrafo que uma das grandes marcas descritivas de Orwell surge: os cheiros. O crítico americano Irving Howe⁴¹ comenta a habilidade de Orwell em criar descrições nas quais o cheiro acentua o caráter repulsivo da cena, e é o que ocorre aqui e em várias outras passagens do romance. Neste segundo parágrafo o narrador faz uso de uma imagem desagradável sobre o cheiro de repolho e do capacho do chão, acentuando as marcas naturalistas das descrições.

No trecho acima é possível observar como a partir de uma descrição do cheiro de mofo o narrador simboliza os aspectos asfixiantes da organização social do romance, um dos vários motivos que incita a revolta em Winston. Aqui, o mofo e a poeira são

³⁹ O romance é dividido em três partes e um apêndice, ordem a partir da qual se organiza a análise neste capítulo. Portanto, quando o título se refere à primeira parte, significa analisar a primeira parte do romance que será interpretada e não como “primeira parte” do texto dissertativo.

⁴⁰ “Era um dia frio e luminoso de abril, e os relógios davam treze horas. Winston Smith, queixo enfiado no peito no esforço de esquivar-se do vento cruel, passou depressa pelas portas de vidro das Mansões Victory, mas não tão depressa que evitasse a entrada de uma lufada de poeira arenosa junto com ele. O vestibulo cheirava a repolho cozido e a velhos capachos de pano traçado. Numa das extremidades, um pôster colorido, grande demais para ambientes fechados, estava pregado na parede. Mostrava simplesmente um rosto enorme, com mais de um metro de largura: o rosto de um homem de uns quarenta e cinco anos, de bigodão preto e feições rudemente agradáveis.” (pág. 11)

⁴¹ HOWE, Irving (editor). “1984: History as Nightmare” In: *Orwell's “Nineteen Eighty-Four”: text, sources, criticism*. New York : Harcourt, Brace & World, 1963

imagens que contrastam com a claridade do dia de abril, contribuindo para a formação da rebeldia do personagem. A imagem bela da luz do dia é contrastada pela decadência da poeira, atuando como um reflexo dos conflitos internos da personagem, demonstradas pelo narrador. O cheiro de repolho e do capacho de pano traçado talvez funcione como uma indução feita por meio do narrador da ideia de decrepitude e do aspecto de ruína da cidade, um turvamento que reflete o que o personagem vive. A seguir, a descrição do pôster de tamanho grande demais para a parede reafirma a opressão velada, quando não manifesta pela doutrina do Partido. E a caracterização do narrador à figura do pôster como *rudemente agradável*, dois vocábulos contrastantes, pode dialogar com o conflito de Winston para com o *Big Brother*: sua opressão se mostra na rigidez do líder – rigidez essa que se espalha para todas as esferas da vida cotidiana na *Oceânia* – e o aspecto agradável do rosto pode ser uma referência à posição de conforto que Winston ocupa na divisão social do romance, estando incluído nos privilegiados membros do Partido, mas que ainda sim é oprimido pelo mesmo.

Dessa forma, o primeiro capítulo de 1984 é um dos mais importantes de todo o romance, pois vai introduzir o leitor no mundo totalitário em que vive Winston Smith⁴². São feitas descrições de como é o apartamento em que Winston mora, em que é mencionada pela primeira vez a *telescreen*, ferramenta que permite que o governo monitore as atividades dentro de todos os cômodos de uma residência. Então é retratada a cidade⁴³, com uma predominância em descrições de cores: céu azul, prédios cinza, o bigode preto do *Big Brother* que se destaca nas centenas de pôsteres espalhados pelas ruas. As passagens descritivas são essenciais para compreender o posicionamento do narrador, alheio a Winston e ao mesmo tempo refletor de seu estado subjetivo, o que pode contribuir para criar uma identificação inicial com o leitor. Identificação esta que é rompida nas passagens finais de tortura e demonstração dos limites do personagem.

No início do romance a narração se desenvolve semelhante ao movimento de uma câmera: acompanha Winston ao chegar em casa, descreve brevemente a vista da cidade pela janela, volta para o cômodo onde a personagem se encontra de costas para a

⁴² Nos primeiros parágrafos ainda não aparece uma referência de data que norteie o leitor sobre o deslocamento temporal da narrativa, isto vai aparecer ainda no primeiro capítulo na escrita de um diário feito pela personagem. Até as primeiras páginas, o leitor só sabe que se trata de uma história no “futuro” por causa do título do romance e essa noção se mantém durante todo o enredo por meio do uso de datas como “1984” e “2050”.

⁴³ No que concerne o espaço do romance, é possível observar um traço que vai acompanhar a narração durante toda a obra: imagens alegóricas à situação da Inglaterra no pós-guerra. Assim, é possível traçar um paralelo claro com o estado de uma cidade bombardeada e destruída pela guerra, que era o caso de Londres na década de 1940 com os ataques nazistas, com a cidade acinzentada e destruída pela ditadura do *Big Brother*, a Londres de Orwell como sede do distrito *Airstrip One*.

telescreen e começa a explicar o funcionamento da sociedade. É como se a personagem também estivesse pensando a respeito daquilo que o narrador mostra ao leitor:

“Winston kept his back turned to the telescreen. It was safer; though, as he well knew, even a back can be revealing. A kilometer away the Ministry of Truth, his place of work, towered vast and white above the grimy landscape. This, he thought with a sort of vague distaste--this was London, chief city of Airstrip One, itself the third most populous of the provinces of Oceania. He tried to squeeze out some childhood memory that should tell him whether London had always been quite like this. Were there always these vistas of rotting nineteenth-century houses, their sides shored up with baulks of timber, their windows patched with cardboard and their roofs with corrugated iron, their crazy garden walls sagging in all directions? And the bombed sites where the plaster dust swirled in the air and the willow-herb straggled over the heaps of rubble; and the places where the bombs had cleared a larger patch and there had sprung up sordid colonies of wooden dwellings like chicken-houses? But it was no use, he could not remember: nothing remained of his childhood except a series of bright-lit tableaux occurring against no background and mostly unintelligible.” (ORWELL, pág. 5)⁴⁴

É possível perceber que o foco narrativo acompanha o pensamento de Winston devido ao uso de expressões como: *he thought, he tried to, were there always these...? He could not remember*. Este trecho antecipa questões que são abordadas durante toda a obra: a busca de Winston por uma identidade passada, anterior ao desenvolvimento do sistema do *Big Brother*. A narração na obra se dá em terceira pessoa do singular de forma onisciente, porém é uma onisciência restrita aos pensamentos de Winston. Esse tipo de onisciência, dentro das categorias de análise literária é classificado como *onisciência seletiva*, de acordo com a tipologia de Norman Friedman⁴⁵ ou a *visão com* segundo as classificações de pontos de vista narrativos de Jean Pouillon⁴⁶. Neste tipo de narração, escolhe-se uma personagem que irá constituir o centro da narrativa, à qual o narrador dá maior atenção, porém não se trata de centralizar todo o romance em torno de um personagem. Winston Smith é a personagem central porque é *a partir* dele que o leitor tem acesso às outras personagens. Desta forma, em *1984*, o narrador se restringe

⁴⁴ “Winston mantinha as costas voltadas para a teletela. Era mais seguro; contudo, como sabia muito bem, mesmo as costas de uma pessoa podem ser reveladoras. A um quilômetro de distância, o Ministério da Verdade, onde ele trabalhava, erguia-se vasto e branco por sobre a paisagem encardida. Aquela, pensou com uma espécie de contrariedade difusa, aquela era Londres, principal cidade da Faixa Aérea Um, terceira mais populosa província da Oceânia. Tentou localizar alguma lembrança de infância que lhe dissesse se Londres sempre fora assim. Será que sempre houvera aquele cenário de casas do século XIX caindo aos pedaços, paredes laterais escoradas com vigas de madeira, janelas remendadas com papelão, telhados reforçados com chapas de ferro corrugado, decrépitos muros de jardins adernando em todas as direções? E os lugares bombardeados, onde o pó de gesso dançava no ar e a salgueirinha crescia e se espalhava sobre as pilhas de entulho? E os locais onde as bombas haviam aberto clareiras maiores e onde tinham brotado colônias sórdidas de cabanas de madeira que mais pareciam galinheiros? Não adiantava, ele não conseguia se lembrar. Tudo o que lhe fichara da infância era uma série de *tableaux* superiluminados, desprovidos de paisagem de fundo e quase sempre inteligíveis.” (ORWELL, pág 13-14)

⁴⁵ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (a polêmica em torno da ilusão)*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2000.

⁴⁶ POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, São Paulo: Editora Cultrix/editora da Universidade de São Paulo: 1974.

aos pensamentos da personagem principal, alternando descrições de cenas com pensamentos interiores e explicações para o leitor sobre o enredo. Essa escolha formal permite compreender o papel da personagem como protagonista, pois é *com ele* que o leitor pode ver os acontecimentos narrados.

É possível observar que esta narração se apresenta na forma do discurso indireto livre, que se caracteriza por ser uma espécie de monólogo interior das personagens, porém expresso pelo narrador. Este interrompe a narrativa para registrar e inserir reflexões ou pensamentos das próprias personagens, com as quais passa a agregar-se. Esse recurso linguístico permite associar forma e conteúdo de maneira dialética, sendo que o narrador deve apresentar-se em terceira pessoa, para que seja possível manifestar tanto a sua voz como a do personagem, mesclados no mesmo discurso. Junto com as categorias de *onisciência seletiva* e *visão com*, o *discurso indireto livre* ajuda a caracterizar e compreender a narração desenvolvida no romance.

A escolha do emprego dessa forma literária pode ser mais bem compreendida ao considerar o contexto pós-guerra em que o livro foi escrito, juntamente com a experiência no *front* espanhol que Orwell teve, principalmente tendo em vista a afirmação de Walter Benjamin: “(...) no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.”⁴⁷. Ou seja, a fusão de dois discursos em um só poderia representar a dificuldade de comunicação que surgiu na Europa com a devastação social e econômica resultante da guerra, tornando ainda mais caro o tema da linguagem, tão presente na obra.

Considerando tais aspectos em consonância ao tema da consciência de classes e da revolta, é possível afirmar que esse tipo de narração por meio do discurso indireto livre é um desdobramento da personagem em si, uma vez que o livro não é narrado em primeira pessoa, não ocorre o caso do *eu-narrador*, em que a personagem e o narrador são a mesma instância e, portanto, seus pensamentos se igualam. Também não há o distanciamento da narração onisciente neutra em que o narrador trata todas as personagens da mesma forma, não valorizando e se restringindo ao personagem principal, como acontece em *1984*. Esse recurso oferece ao personagem de Winston mais formas de manifestar seus pensamentos, uma vez que no regime do *Big Brother* a liberdade só acontece no plano abstrato, das ideias. Pode-se dizer que é a única forma

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

em que há uma concretização de algo tão abstrato na esfera do romance. Para ficar mais claro, faz-se necessária a leitura de alguns trechos onde isso acontece:

“The girl had turned her back on him again. Perhaps after all she was not really following him about, perhaps it was coincidence that she had sat so close to him two days running. His cigarette had gone out, and he laid it carefully on the edge of the table. He would finish smoking it after work, if he could keep the tobacco in it. Quite likely the person at the next table was a spy of the Thought Police, and quite likely he would be in the cellars of the Ministry of Love within three days, but a cigarette end must not be wasted. Syme had folded up his strip of paper and stowed it away in his pocket. Parsons had begun talking again.” (ORWELL, pág 58)⁴⁸

Esse parágrafo exemplifica muito bem as alternâncias sutis de percepção do narrador e da personagem por meio do uso do discurso indireto. O trecho se refere a uma cena no refeitório onde Winston está almoçando com mais dois colegas e percebe que Julia está sentada atrás dele como esteve anteriormente durante a semana do *Two Minutes Hate*⁴⁹. É possível perceber que o narrador começa descrevendo a cena, na qual Julia estava sentada atrás de Winston e teria lhe dado às costas. No período seguinte a narração se mistura com o raciocínio da personagem e isso pode ser observado pelo emprego do advérbio *perhaps* e da frase “*perhaps it was coincidence*”: os questionamentos de Winston se Julia o estaria seguindo ou se era uma coincidência ela estar ali aparecem na narração e não na reflexão interna da personagem, como por exemplo, estar entre aspas ou o pensamento seguido de *pensou Winston*, outro recurso recorrente na literatura.

No período seguinte o narrador volta a descrever a cena em que Winston coloca o cigarro que acabou na beira da mesa, e na próxima frase há mais uma pequena manifestação do pensamento da personagem sobre deixar o que sobrou da bituca do cigarro para fumar mais tarde. Esta pequena digressão sobre a preocupação de Winston sobre o cigarro pode atuar como uma metonímia de seu caráter ensimesmado, desenvolvido profundamente na segunda parte da narrativa, com o envolvimento com Julia. Porém, o narrador já mostra alguns fragmentos da lógica de Winston, que tende sempre a crescer, e surpreende ao não continuar progredindo, tendo um corte abrupto,

⁴⁸ “A garota voltara a dar-lhe as costas. Talvez não o estivesse seguindo, afinal de contas. Talvez fosse por coincidência ter se sentado tão perto dele por dois dias consecutivos. O cigarro de Winston se apagara e ele o depositou com todo o cuidado sobre a borda da mesa. Acabaria de fumá-lo depois do trabalho, se conseguisse evitar que o tabaco caísse no interior do cilindro de papel. Era muito provável que a pessoa da mesa ao lado fosse uma espiã da Polícia das Ideias, e muito provavelmente em três dias ele estaria nos porões do Ministério do Amor, mas isso não era a razão para desperdiçar uma barganha. Syme drobrara sua tira de papel e voltaria a guardá-la no bolso. Parsons recomeçara a falar.” (ORWELL, pág 80)

⁴⁹ Dentro da esfera do romance, o *Two Minutes Hate* é um ritual diário em que membros do Partido devem assistir a um filme que retrata os inimigos do Partido, no caso, Emmanuel Goldstein e seus seguidores, e expressar seu ódio por eles por meio de palavrões, gritos, etc .

sempre tendo em vista seu proveito das situações. No período seguinte há mais uma reflexão de Winston junto à voz do narrador sobre a possível presença de espiões no restaurante e que ele achava que seria preso, mas que não valeria a pena desperdiçar o cigarro, ou seja, mesmo sob a suspeita de ser capturado o que motiva Winston em seu cotidiano são pequenos atos em torno de sua individualidade. Finalmente, o parágrafo se encerra com a descrição da ação de outras personagens, Symon e Parsons, que almoçavam com Winston.

Tais recursos são muito sutis e esse tipo de narração é muito recorrente em toda a obra, o que permite criar uma aproximação do leitor com a personagem e mostrar seus pensamentos de forma muito fluida e natural. Não há rupturas bruscas como o uso de verbos descritivos (*pensou, achou, refletiu*) sobre a personagem. Aqui o narrador é uma voz da própria personagem, porque na sociedade do *Big Brother* as pessoas não têm vozes, seus pensamentos e ideias são o único espaço em que podem ser autênticos e desta forma, no que concerne a estrutura literária da obra, só podem ser manifestos pela única instância que possui voz, o narrador. Esse recurso de aproximação com o leitor por meio da narração funciona como um envolvimento que é rompido abruptamente no final, portanto, é preciso que a voz narrativa catie o leitor antes que seja tarde e não haja simpatia por uma figura protagonista que deixa a desejar no desenvolvimento de seu potencial.

1.1.2 O diário: a conscientização de Winston

A narração do romance possui diversos patamares de desdobramentos com a função de dar vazão às ideias de Winston. Uma segunda instância de multiplicidade do narrador ocorre quando Winston começa a escrever um diário. Pontualmente, o diário é escrito, e não é terminado, durante toda a primeira parte do livro, pois é a parte em que a consciência da personagem se contextualiza e começa a tomar forma. Junto com o processo de alternância de narração/pensamento descrito anteriormente, o diário vai ser a forma mais explícita que Winston encontra para manifestar seus pensamentos, como se ele tentasse, de todas as maneiras, demonstrar sua revolta. A revolta de Winston tem seu caráter mais concreto e organizado no formato do diário. A escrita deste possui um aspecto catártico para a personagem e, ao mesmo tempo, de fuga de sua realidade.

O diário começa com uma data: 4 de Abril de 1984⁵⁰ e durante toda a primeira parte do livro serão várias as entradas de Winston no diário. A segunda entrada no diário ocorre quando a personagem escreve sem perceber durante o *Two Minutes Hate*, em letras maiúsculas “*DOWN WITH BIG BROTHER*”. É uma manifestação da revolta de Winston durante uma atividade que ele fazia automaticamente, gritando e expressando ódio pelo inimigo do *Big Brother*, Goldstein.

Ou seja, no momento em que ele deveria exprimir seu ódio pelo inimigo do governo, Winston faz exatamente o contrário. Sua escrita tem a forma semelhante ao fluxo de consciência, pois mostra seus verdadeiros pensamentos, na verdade contra o *Big Brother* e não contra Goldstein. Na página seguinte há uma continuação de entrada no diário organizada de maneira mais semelhante à oralidade, sobre o medo de Winston de ser pego. Aqui, o discurso está em primeira pessoa e não há intermédio narrativo: “*theyll shoot me i don’t care theyll shoot me in the back of the neck i dont care down*

⁵⁰Primeira referência da época em que o livro se passa, norteador o leitor para um aspecto “futurístico” para o ano de 1984. Porém, mesmo décadas após o ano cronológico de 1984 o romance continua propagando o efeito de deslocamento temporal. Considerando o jogo de palavras do título do livro – 1984 – com a data em que foi escrito – 1948 e 1949 –, coincidentemente, no dia 4 de abril de 1949 foi a fundação da OTAN, com o objetivo de constituir uma frente oposta ao bloco socialista. Os membros da organização estabeleceram um compromisso de cooperação estratégica em tempo de paz e contraíram uma obrigação de auxílio mútuo em caso de ataque a qualquer dos países-membros. Sutilmente, essa referência possui uma forte relação com o contexto totalitário da sociedade retratada no livro de Orwell que se afirmava constantemente em guerra e contra qualquer movimento que se opusesse à ditadura do *Big Brother*.

with big brother they always shoot you in the back of the neck i dont care down with big brother...”⁵¹

É possível observar como a escrita do diário se mostra mais crua quando Winston relata temas tão reprimidos dentro de si mesmo. A grafia que ignora a norma culta reforça a ideia de que Winston revela no diário um segredo muito forte e comprometedor. Ao analisar esse trecho tendo em vista a técnica do fluxo de consciência, vê-se que no diário Winston procura transcrever seu complexo processo de pensamento com o raciocínio lógico entremeado por impressões pessoais momentâneas e exibindo os métodos de associação de ideias. A característica não linear deste processo de pensamento leva frequentemente a rupturas na sintaxe e na pontuação. Com o uso dessa técnica, mostra-se o ponto de vista de Winston mediante o exame profundo de seus processos mentais, borrando-se as distinções entre consciente e inconsciente, realidade e desejo. A profundidade e abrangência desse exame faz com que o fluxo de consciência difira de um mero monólogo interior, que por sua vez é controlado, mais consciente.

É possível observar o caráter ambíguo do narrador na confecção do diário de Winston ao considerar o seguinte trecho:

“He could not help feeling a twinge of panic. It was absurd, since the writing of those particular words was not more dangerous than the initial act of opening the diary, but for a moment he was tempted to tear out the spoiled pages and abandon the enterprise altogether.

He did not do so, however, because he knew that it was useless. Whether he wrote DOWN WITH BIG BROTHER, or whether he refrained from writing it, made no difference. Whether he went on with the diary, or whether he did not go on with it, made no difference. The Thought Police would get him just the same.” (ORWELL, pág. 22)⁵²

O excerto acima exemplifica claramente o conflito interno de Winston sobre efetivar a escrita do diário. O fato de que esse conflito se manifesta na narração reforça a ideia do narrador como desdobramento da personagem, um elemento formal que expressa um conteúdo de potencial revolta. Sua indecisão retifica sua incerteza sobre seu posicionamento dentro da sociedade. Ele possui consciência de que o diário é uma ferramenta de revolta, porém ao hesitar fazê-lo e, ao saber que pode ser preso, demonstra que o horizonte de sua rebeldia é o eventual fracasso. O protagonista tem

⁵¹ “Vão me dar um tiro não me incomoda vão me dar um tiro na nuca não me incomoda abaixo o grande irmão eles sempre atiram na nuca não me incomoda abaixo o grande irmão...” (ORWELL, pág 29)

⁵² “Não consegui evitar uma fígada de pânico, um absurdo já que escrever aquelas palavras específicas não era mais perigoso do que o ato inicial de começar um diário; por um momento, porém, teve a tentação de arrancar as páginas inutilizadas e deixar todo o projeto de lado. Não o fez porém, porque sabia que era inútil. O fato de escrever ou deixar de escrever ABAIXO O GRANDE IRMÃO era irrelevante. Não fazia a menor diferença levar o diário avante ou não. De toda maneira, a Polícia das Ideias haveria de apanhá-lo.” (ORWELL, pág 30)

ciência do que pode ser feito para tentar mostrar sua insatisfação, mas tem sempre em mente que o que quer que faça irá resultar em que seja descoberto e causará sua punição. É como se este fatalismo invalidasse a importância da manifestação da revolta: o que quer que fosse feito, ou não, acabaria em sua prisão.

Posteriormente no capítulo 2, Winston volta para casa para almoçar e aproveita para escrever no diário. A partir daqui as entradas no diário se dão de forma mais organizada e com um caráter mais reflexivo. Neste caso, Winston escreve uma dedicatória, se dirige a quem possivelmente irá ler o diário, o que afeta diretamente o leitor da obra de Orwell.

“To the future or to the past, to a time when thought is free, when men are different from one another and do not live alone – to a time when truth exists and what is done cannot be undone: From the age of uniformity, from the age of solitude, from the age of Big Brother, from the age of doublethink— greetings!”

(...)

“He was already dead, he reflected. It seemed to him that it was only now, when he had begun to be able to formulate his thoughts, that he had taken the decisive step. The consequences of every act are included in the act itself. He wrote: Thoughtcrime does not entail death: thoughtcrime IS death.” (ORWELL, pág 33)⁵³

No trecho acima a voz do narrador chama atenção de uma instância exterior a Winston, o leitor do diário, e por consequência, o leitor de *1984* ao mencionar o futuro. Aqui o termo futuro funciona também como um período externo ao cotidiano de Winston, podendo também se direcionar ao futuro de sua própria geração na *Oceânia*, que conforme ele espera, esteja livre da ditadura totalitária. Mas, ao mesmo tempo, ao dedicar-se ao passado, a narração desdobrada do personagem faz referência à busca do mesmo pela sua identidade, pelo seu passado perdido e destruído pelo *Big Brother*. Essa busca pelo passado permeia todo o romance, iniciando de maneira abstrata no diário, que em si só já consiste em uma primeira materialização da busca de Winston. Ele passa a agir, paulatinamente, em busca ao seu passado, às suas origens, para fugir dos horrores de seu presente.

Ao longo de todo o capítulo 6 Winston escreve no diário sobre um episódio de seu passado, quando ainda era casado, em que se encontrou com uma prostituta. O estilo da escrita aqui é uma narração em primeira pessoa. Winston descreve a prostituta e como a maquiagem dela o tinha atraído, sendo que a nenhuma das mulheres do Partido era

⁵³ “Ao futuro ou ao passado, a um tempo em que o pensamento seja livre, em que os homens sejam diferentes uns dos outros, em que não vivam sós – a um tempo em que a verdade exista e em que o que for feito não possa ser desfeito. Da era da uniformidade, da era da solidão, da era do Grande Irmão, da era do duplipensamento – saudações. (...) Ele já estava morto, refletiu. Parecia-lhe que só agora, quando começava a ser capaz de formular seus pensamentos, dera o passo decisivo. As consequências de toda ação estão contidas na própria ação. Escreveu: *o pensamento-crime não acarreta a morte: o pensamento-crime É a morte.*” (ORWELL, pág 39)

permitida usar maquiagem. No decorrer deste capítulo os trechos do diário e da narração se complementam para contar a história do casamento de Winston, juntamente com pensamentos que a personagem tem enquanto escreve o diário (sobre como era preciso se manter quieto por estar sob a vigilância da *telescreen*). O retrato narrativo se mistura entre as lembranças de Winston sobre sua esposa e um encontro com uma prostituta e a escrita do diário. Cada vez mais o narrador mergulha no caráter de Winston, trazendo à superfície seus problemas mais secretos e pessoais. Essa ênfase na individualidade do personagem reforça a ideia de que, por ele ser tão oprimido, sua busca pela liberdade se dá no mergulho dentro de si mesmo, como pode ser observado nos trechos do romance destacados anteriormente. Dessa forma, a rebeldia de Winston em manifestar seus pensamentos se limita à sua própria satisfação. A função do diário é expurgar pensamentos reprimidos, indagações pessoais, lembranças do passado, uma “*terapia [que] não funcionara*”⁵⁴.

Porém, apesar da diminuta funcionalidade do diário, em termos de efetiva tomada de consciência, o recurso narrativo nestes capítulos em que a personagem o escreve é extremamente interessante, pois há uma fluidez na transição entre pensamento da personagem sobre o que está escrevendo, o narrador dentro da personagem, e a descrição da cena propriamente dita: o narrador como algo exterior ao personagem. A forma como os escritos do diário aparecem na página chama a atenção do leitor. Os trechos são destacados do parágrafo, em fonte um pouco menor, mas mesmo assim, o assunto continua sendo retratado nos parágrafos de narração, permitindo então fazer distinções: tudo aquilo que está externo ao personagem encontra-se também externamente ao parágrafo e tudo que está interno na personagem (e por consequência no narrador) se encontra dentro do parágrafo.

De acordo com Beth Brait:

“Quando a personagem expressa a si mesma, a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior. Cada um desses discursos procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o vivido. No artifício do diário, o emissor, a voz narrativa não pressupõe um receptor. Desta forma cada página procura expor a vida à medida que se desenvolve (...) ou pelo menos nos momentos registrados como decisivos.”⁵⁵

O trecho acima contém algumas das características do diário feito por Winston, como a aproximação entre aquilo que é escrito, e aquilo que é vivido pela personagem. Porém, o diário de Winston pressupõe um receptor – as gerações futuras. A

⁵⁴ *Ibid.* pág 87.

⁵⁵ BRAIT, Beth. *A Personagem*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2000. Pág 40-41

categorização de Brait permite compreender melhor a relação que o narrador e a personagem exercem quando seus discursos se mesclam por meio da técnica do discurso indireto livre, já mencionando anteriormente. Mas, principalmente, a categorização de Brait é interessante para perceber a importância que o diário exerce na narrativa, pois rompe com o paradigma imposto pelo narrador tradicional, sendo um dos poucos momentos do romance em que é possível ter acesso direto aos pensamentos de Winston, mesmo que seja mediante a interferência narrativa, aqui desdobrada como voz do personagem.

No capítulo 7, as entradas no diário encontram o caráter reflexivo máximo. São três entradas, e juntas elas dão, possivelmente, o tom de toda a obra, seu significado e sua reflexão amarram todo o enredo. O capítulo inicia com uma frase que vai ter extrema importância para o desenvolvimento do livro e o comentário crítico feito pelo autor: *“If there is hope,” wrote Winston, “it lies in the proles.”* A ideia de que a esperança está no proletariado continua a ser desenvolvida no parágrafo seguinte, na voz do narrador:

“If there was hope, it MUST lie in the proles, because only there in those swarming disregarded masses, 85 per cent of the population of Oceania, could the force to destroy the Party ever be generated. The Party could not be overthrown from within. Its enemies, if it had any enemies, had no way of coming together or even of identifying one another. Even IF the legendary Brotherhood existed, as just possibly it might, it was inconceivable that its members could ever assemble in larger numbers than twos and threes. Rebellion meant a look in the eyes, an inflexion of the voice, at the most, an occasional whispered word. But the proles, if only they could somehow become conscious of their own strength would have no need to conspire. They needed only to rise up and shake themselves like a horse shaking off flies. If they chose they could blow the Party to pieces tomorrow morning. Surely sooner or later it must occur to them to do it? And yet...!” (ORWELL, pág 80).⁵⁶

Nesse trecho é possível observar com clareza a narração como função de externalizar os pensamentos da personagem, porém como não foram pensamentos verbalizados, essa externalização é em direção ao leitor, ultrapassando os limites da

⁵⁶ “Se é que havia esperança, a esperança *só podia* estar nos proletas, porque só ali, naquelas massas desatendidas, naquele enxame de gente, oitenta e cinco por cento da população da Oceânia, havia possibilidade de que se gerasse força capaz de destruir o Partido. Impossível derrubar o Partido de dentro para fora. Seus inimigos, se é que o Partido possuía algum, não tinham como agrupar-se ou mesmo como identificar-se uns aos outros. Mesmo que a legendaria Confraria existisse, algo possível – mas não provável –, era inconcebível que seus membros algum dia pudessem reunir-se em grupos maiores que duas ou três pessoas. O estado de rebelião significava um certo olhar, uma certa inflexão da voz; no máximo uma ou outra palavra cochichada. Os proletas, porém, se de algum modo acontecesse o milagre de que se conscientizassem da força que possuíam, não teriam necessidade de conspirar. Bastava que se sublevassem e se sacudissem, como um cavalo se sacode para expulsar as moscas. Se quisessem, podiam acabar com o Partido na manhã seguinte. Mais cedo ou mais tarde eles teriam a ideia de acabar com o Partido, não teriam? E apesar de tudo...!” (ORWELL, pág 88-89)

obra em si. Esses pensamentos não afetam o enredo fechado da obra, mas se externalizam para fora dele.

O fato de Winston expressar a importância dos *proles* como modificadores do sistema pode significar seu distanciamento com relação à grande massa da população. Ele não é um proletário, e sim um intelectual membro do Partido, que possui consciência sobre quem efetivamente é capaz de instituir mudanças. Dessa forma, ele se coloca externo a esse processo, apenas ciente de como tudo deve acontecer. Não cabe a ele instigar a revolta, pois ele faz parte da minoria da população, que mesmo sendo reprimida possui regalias a que os *proles* não têm acesso. A única ação de Winston dentro do processo de “luta de classes” é materializar sua indignação por meio da escrita de seu diário, que pode comprometê-lo por se posicionar contra o *Big Brother*, nada mais.

A próxima entrada no diário, juntamente com a anterior, possui o tom que irá guiar todo o livro: *Until they become conscious they will never rebel, and until after they have rebelled they cannot become conscious.*⁵⁷ Aqui o narrador manifesta diretamente na escrita do diário os pensamentos de Winston. Ao se referir aos *proles* como *they*, Winston não se inclui, senão teria usado o pronome pessoal em primeira pessoa do plural, *we*. Esta é uma evidência sutil que possui grande importância ao situar o protagonista longe da potencialidade da massa populacional. Mesmo porque, quando, e se efetivamente ocorrer, a tomada de poder pela população irá desbancar o sistema do qual Winston faz parte e é, em larga medida, beneficiário. Num certo sentido, quando os proletários tomarem consciência de sua capacidade, eles podem destruir parte de seu modo de vida, muito mais do que o *Big Brother* o fez. Se Winston não romper efetivamente com muitas das amarras que o privilegiam, corre o risco de ser excluído de uma nova ordem – nova ordem esta que, paradoxalmente, seria a esperança de concretização de sua real tomada de consciência.

Nesse trecho a questão da consciência de classe surge de forma clara e passa ser uma questão abordada em todo o romance por meio da revolta dos proletários, e não de Winston, contra o sistema criado pelo partido. A entrada do diário é uma mera constatação da personagem sobre o que deve ser feito por outros, ou seja, ele como observador distante possui consciência, mas não cabe a ele pô-la em prática.

⁵⁷ “Enquanto eles não se conscientizarem, não serão rebeldes autênticos e, enquanto não se rebelarem, não têm como se conscientizar.”(ORWELL, pág 90)

Segundo Irign Fetcher⁵⁸, a questão da consciência de classe é integrante do contexto do sistema capitalista, uma vez que a divisão em classes sociais subjugadas aos meios de produção é uma característica exclusiva deste sistema. Assim, para o materialismo dialético, a noção de consciência de classe está presente dentro do conceito de classe em si, proveniente das bases materiais de relações comuns de trabalho e dos meios de produção, e, ao mesmo tempo, a noção de classe só se consolida a partir do momento da tomada de consciência de sua existência.

Dessa forma, é preciso que o indivíduo e/ou um grupo de indivíduos (ou seja, uma classe) perceba a posição em que está inserido neste processo, considerando que muitas vezes essa condição se mantém desconhecida por muito tempo, causando a alienação do indivíduo, que vive anos a fio sendo explorado pelo sistema sem perceber. Ou seja, ao tomar consciência de todo este processo, surge a noção de classe e, dialeticamente, o ato da tomada de consciência só acontece por causa da divisão da sociedade em classes no processo de produção.

O trecho destacado da obra de Orwell é um exemplo claro da manifestação dialética da consciência de classe, sendo uma das discussões centrais do livro. Isso pode ser observado logo de início, devido à forma pela qual o autor escolheu apresentar a discussão: por meio de um recurso metalinguístico, em que, dentro da obra, a personagem cria uma escrita paralela à do romance, no caso, em forma de um diário. Esta escrita aparece destacada na página, como uma citação, o que chama atenção do leitor para o momento em que a personagem se expressa da forma mais direta possível.

Considerando o contexto do enredo, a forma do diário é o modo mais explícito e íntimo com a qual o leitor pode ter acesso aos pensamentos da personagem, uma vez que na ditadura na qual Winston se encontra os diálogos são artificiais e mecânicos e, mais importante, monitorados, impedindo que o recurso do discurso direto – um mecanismo considerado na literatura como uma forma de contato direto entre os pensamentos e falas dos personagens com o leitor – seja empregado, pois se o personagem se expressasse em voz alta, seria pego e preso pela polícia.

O conteúdo da frase (*until they become conscious they will never rebel, and until after they have rebelled they cannot become conscious*) possui um caráter reflexivo, um contato direto do leitor com os pensamentos do personagem. O emprego do pronome *they*, na terceira pessoa do plural, possui um caráter abrangente de classe, que ao mesmo tempo não inclui Winston. O autor poderia muito bem ter especificado o sujeito

⁵⁸ FETCHER, Irign. “Verbete consciência de classe” In: BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

da frase, mas ao utilizar um pronome no plural, faz com que a totalidade da sociedade seja o sujeito, ou seja, a classe trabalhadora externa a Winston. Em outras palavras, Orwell insere todo o proletariado na problematização da questão da tomada de consciência de classe e exclui a categoria do trabalhador intelectual como atuante no processo, apenas como instrumento de reflexão e atribuição de sujeitos. Ou seja, Winston detecta essa problemática, mas não se integra a ela, mantendo-se distante, no conforto da observação.

Ainda analisando gramaticalmente a frase, é possível observar que o tempo verbal de cada oração é diferente. Na primeira oração o verbo está no presente, mas tem valor de uma sentença com tempo verbal no futuro, (*until they become conscious*), na segunda oração o verbo está no futuro (*they will never rebel*), na terceira oração o verbo está no particípio passado (*and until after they have rebelled*) e por último, a quarta oração está novamente no presente (*they cannot become conscious*). É possível perceber que há um ciclo de tempo verbal neste trecho, iniciando e terminando no presente, como se se tratasse de um movimento com começo, meio e fim; um recorte concluído. A ação de conscientização de classe está sempre apresentada no presente, e subordinada a esta ação está o ato de se revoltar tanto no futuro, quanto no passado, finalizado com a consciência no presente. Isso pode significar que o ato de se conscientizar é linear e constante, o que realmente se modifica é o modo pelo qual o resultado dessa conscientização (revolta) do proletariado se manifesta.

A maneira pela qual a frase foi construída incita um paralelo ao modo como a sociedade se apresenta: na maioria das vezes há a consciência de pertencimento de classe, seja em um indivíduo, seja em um grupo de indivíduos, mas isso pode gerar ou não uma revolta. Aqui o processo da revolta não caminha ao lado da conscientização, ele oscila entre o passado e o futuro, como se nas situações anteriores (revoluções do passado) não interferissem no presente e, ao mesmo tempo, este presente está em vias de organizar uma revolta que só irá ocorrer em um futuro próximo.

Por último, ainda sintaticamente, é possível observar o uso da conjunção *until*. Por se tratar de uma palavra invariável que liga duas orações entre si, o emprego da conjunção equaliza o valor das orações, ou seja, as orações têm o mesmo grau de importância e se desenvolvem unidas. Essa relação sintática pode ser observada na semântica da frase, isto é, na relação dialética entre conscientização de classe e revolta.

O paradoxo do conteúdo dessa reflexão de Winston pode ser tido como insolúvel se não for utilizado o raciocínio dialético, que permite com que a revolta aconteça ao

mesmo tempo da tomada de consciência da classe trabalhadora sobre suas condições precárias de vida. Rosa Luxemburgo⁵⁹ já destacava o papel da experiência social e da luta de classes na formação da consciência de classe e, por consequência, na possibilidade de instituir uma transformação histórica na sociedade. Ou seja, por meio da percepção e vivência de desigualdades sociais, característica fundamental do sistema capitalista, a classe trabalhadora começa a se organizar e reivindicar seus direitos, com a intenção de impor mudanças substantivas na ordem da sociedade.

Trata-se de um processo em que a revolta ocorre juntamente com a tomada de consciência, pois caso ocorresse o contrário, se uma surgisse sem a outra, não seria possível haver nenhum tipo de transformação social. Porém, de um lado Winston como intelectual se encontra apenas no patamar da tomada de consciência, e coloca a classe trabalhadora do lado oposto como encarregada da parte concreta da revolta. Essa questão é problemática, pois aqueles que identificam a importância da conscientização de classe deveriam se unir à maioria explorada, uma vez que, assim como os proletários, o trabalhador intelectual também é expoliado – embora seja iludido com os confortos materiais reais que recebe como pagamento na sua ajuda na propagação na ideologia hegemônica. Ou seja, Winston deveria agir de acordo com suas reflexões e unir-se aos *proles*, identificando-se como igual a eles e colaborando para a efetivação da revolta. Ao se manter contido e agindo apenas a seu favor, no interesse próprio, Winston propaga mais a ideologia do Partido – também de maneira incompleta, pois não se torna o intelectual perfeitamente adaptado, como O’Brien – em vez de ir contra ela. Sendo assim, o diário atua como um recurso formal, aparentemente para a tomada de consciência, mas que na verdade mostra as limitações do caráter de Winston, expressos no foco narrativo desdobrado.

Outra passagem ainda no capítulo 7: “*I understand HOW: I do not understand WHY*”⁶⁰ demonstra uma limitação de Winston como rebelde. Justamente ao ter ciência de que seu entendimento social se restringe ao “como”, ele se diz ignorante do motivo por trás de toda a motivação necessária para derrubar o Partido. Esse excerto do diário possui ligação com o final da segunda parte, em que Winston recebe de O’Brien o livro preto da organização que era contra o Partido, *Teoria e Prática do Coletivismo Oligárquico*, escrito por Goldstein, na verdade um artifício do Partido para identificar rebeldes. Aqui, “o Livro” de Goldstein serve para reforçar a ideia de que Winston atua

⁵⁹ LUXEMBURGO, Rosa. *Reforma ou revolução?* São Paulo: Flama, 1975.

⁶⁰ “*Entendo COMO, mas não entendo POR QUÊ.*” (ORWELL, pág 100)

somente como um membro de uma linha de produção tão gigantesca que é impossível ter vista do processo como um todo, de seus motivos enraizados.

E, ainda, o conteúdo desta entrada do diário se relaciona com a última parte do livro em que Winston é torturado: para escapar da morte afirma seu amor pelo *Big Brother*. Ou seja, ele resolve deixar de lado qualquer tipo de questionamento, justamente por não saber desde o início o “porquê” do funcionamento das coisas e, assim, salvar sua própria vida. A rebeldia de Winston parece ir somente até o ponto em que possa lhe trazer vantagens. E, quando ela não lhe convém, ele a abandona, também em benefício próprio.

E por último, a frase que encerra o capítulo 7 é a última entrada de Winston no diário: “*Freedom is the freedom to say that two plus two equals four. IF that is granted, all else follows*”⁶¹ como a passagem anterior tem um papel essencial na terceira parte do romance, em que Winston é torturado por O’Brien. Winston busca um tipo de liberdade que seja outra além da realidade imposta pelo *Big Brother*. Porém, quando passa por uma “lavagem cerebral” não lhe serve em nada manter a afirmação da liberdade. Ele se depara com o poder do Partido, que é capaz de distorcer e relativizar todas as informações, e é obrigado a aceitá-lo ou encarar a morte.

Durante toda a obra vemos a saga de um personagem que constrói uma consciência da gravidade do sistema em que vive e tenta se revoltar contra ele, na medida em que lhe é conveniente. É possível ver com minúcias o funcionamento e as consequências desta sociedade repressora, mas não é possível chegar a por qual razão de tudo ter acontecido. Aqui está um dos grandes questionamentos feitos por Orwell: ele entende perfeitamente como o totalitarismo age na Europa, mas não é capaz de saber o motivo, não consegue detectar o porquê. Segundo Irving Howe, muitos teóricos que se propuseram a analisar as formas de totalitarismo no mundo se defrontaram com o mesmo questionamento de Winston Smith, e o crítico afirma que duvida ser possível responder o que, de fato, motivou nazistas e stalinistas a cometerem assassinatos e torturas.

⁶¹“Liberdade é a liberdade de dizer que dois mais dois são quatro. Se isso for admitido, tudo o mais é decorrência.” (ORWELL, pág 101)

1.2 Segunda parte

1.2.1 Julia e Winston, a limitação de uma revolta lírica

Enquanto na primeira parte do livro o enfoque principal é a formação da consciência de Winston sobre a sociedade em que está inserido e como ela funciona, a segunda parte vai focar as ações restritas que a personagem toma para se rebelar contra esse sistema.

Na primeira parte da obra, o foco narrativo desenvolvia a história sob o ponto de vista da personagem, integrado na voz do narrador, e tal recurso continua também na segunda parte. A questão da *visão com* se torna muito mais evidente, pois temos a presença da co-protagonista da trama, Julia. Ao apresentar uma personagem diferente de Winston, o foco narrativo apresenta os contrastes desta personagem por meio das observações de Winston sobre ela. As reflexões e impressões sobre Julia estão marcadas no texto, seja de forma explícita, como uma fala em discurso direto de Winston, seja em indagações da personagem pela voz do narrador, dando continuidade ao recurso já mencionado, de que o foco narrativo é um desdobramento da voz da personagem.

Inicialmente, no primeiro capítulo da segunda parte do romance, o foco narrativo se apresenta de forma bastante convencional, com o uso expressivo do discurso indireto para mostrar o que está acontecendo (quando Winston e Julia se esbarram no corredor e ela lhe entrega um bilhete escrito “amo você”; quando estão almoçando juntos e combinam de forma extremamente discreta de se encontrarem no dia seguinte, etc.). Nessas passagens o papel do narrador de contar a história é superior à voz de Winston:

“He rolled up the completed bundle of work and slid it into the pneumatic tube. Eight minutes had gone by. He re-adjusted his spectacles on his nose, sighed, and drew the next batch of work towards him, with the scrap of paper on top of it. He flattened it out. On it was written, in a large unformed handwriting:

I love you.

For several seconds he was too stunned even to throw the incriminating thing into the memory hole. When he did so, although he knew very well the danger of showing too much interest, he could not resist reading it once again, just to make sure that the words were really there.” (Orwell, pág 124)⁶²

⁶²“Fez um rolo com o maço de trabalho concluído e enfiou-o no tubo pneumático. Haviam se passado oito minutos. Acomodou os óculos no nariz, suspirou e puxou para si o maço de trabalho de que se ocuparia em seguida, com o pedaço de papel em cima. Alisou o papel. Estava escrito, numa caligrafia graúda e imatura: *Amo você*. Winston passou vários segundos em estado de choque, incapaz até de jogar a peça incriminatória no buraco da memória. Quando o fez, mesmo sabendo muito bem qual era o risco de demonstrar interesse excessivo, não resistiu ao impulso de lê-lo novamente, só para ter certeza de que aquelas palavras estavam mesmo ali.” (ORWELL, pág 132)

Nesse trecho é possível observar o uso frequente do discurso indireto por meio dos pronomes pessoais. Trata-se de uma cena narrada em terceira pessoa, em que não há a presença da voz da personagem ou de reflexões da personagem diretamente, estas se materializam no foco narrativo.

Outra característica dessa parte do livro é a presença maior de diálogos em discurso direto. Como a primeira parte do livro se restringe mais à personagem de Winston, o narrador enfatiza seu isolamento dentro de um cotidiano esvaziado, automatizado. Em um segundo momento, escolhe mostrar sua interação com Julia. Agora, por meio de um caso amoroso, o uso de diálogos modifica o tom da narrativa e assinala uma nova etapa no modo como o narrador quer caracterizar o personagem. A partir da troca e da interação com Julia, impressões sobre Winston podem ser corrigidas ou corroboradas. Anteriormente, o solitário que parecia fazer de seu incômodo um combustível para a transformação acaba canalizando-o para a autossatisfação.

Considerando a opressão em que as personagens estão inseridas na trama, toda e qualquer ação é observada, portanto os primeiros diálogos entre Winston e Julia dentro do Partido e nas ruas de Londres são extremamente impessoais e incapazes de denunciarem suas intenções.

“ ‘You’re hurt?’ he said.
 ‘It’s nothing. My arm. It’ll be all right in a second.’
 She spoke as though her heart were fluttering. She had certainly turned very pale.
 ‘You haven’t broken anything?’
 ‘No, I’m all right. It hurt for a moment, that’s all.’
 She held out her free hand to him, and he helped her up. She had regained some of her colour, and appeared very much better.
 ‘It’s nothing,’ she repeated shortly. ‘I only gave my wrist a bit of a bang. Thanks, comrade!’” (Orwell, pág 122).⁶³

Esse é o primeiro diálogo que eles têm, quando se esbarram dentro do Ministério da Verdade e ela lhe entrega o bilhete. É possível observar a frieza das palavras nas duas primeiras frases e logo em seguida na narração é que aparece o verdadeiro aspecto da situação: Julia com o braço tremendo e ficando pálida com o simples contato de Winston. O vocábulo que marca bastante o distanciamento de tratamento entre eles é *camarada*, que já possui uma importância política expressiva e demonstra de forma sutil o esfacelamento de toda uma ideologia. O narrador escolhe mostrar a tensão existente

⁶³ “‘Você se machucou?’ ‘Não foi nada. Meu braço. Daqui a pouco passa.’ Ela falou como se tivesse o coração alvoroçado. Visivelmente, ficara muito pálida. ‘Você não quebrou nada?’ ‘Não, estou bem. Na hora doe, só isso.’ Ela estendeu a mão livre e ele a ajudou a se levantar. Ela recuperara alguma cor e parecia bem melhor. ‘Não foi nada’ ela repetiu ‘só uma pancada no pulso. Obrigada, camarada.’” (ORWELL, pág 130)

na vida mecanizada que, entretanto, pode ser revitalizada por meio do intercâmbio real entre pessoas – algo que arrisca desafiar até mesmo a linguagem petrificada, enrijecida pelo sistema de opressão. A escolha de um vocábulo, em sua gênese carregado de solidariedade, revela-se como nota dissonante quando utilizado em um momento de potencial fraternidade.

Ainda nesse trecho, logo após o diálogo breve, é no foco narrativo que as impressões da personagem vão se manifestar, primeiro sobre a rapidez com que tudo ocorreu, depois sobre a necessidade de controlar a manifestação das emoções diante da observação constante das *telescreens*. O efêmero da passagem surge quase como uma epifania, um vislumbre dado pelo narrador a respeito da vida depauperada a que estão submetidas as personagens. A contenção das falas e dos gestos revela o regime de austeridade afetiva imposto pelo sistema.

O foco principal do livro nessa segunda parte é o caso amoroso entre os dois e isso se reflete na narração. Logo depois que Winston lê o bilhete de Julia, a narração não se preocupa mais em mostrar os afazeres rotineiros de Winston, tudo o que é mostrado é a ansiedade e a felicidade da personagem. Tudo o que Winston consegue fazer é pensar em Julia, em como se comunicar com ela.

“For the rest of the morning it was very difficult to work. What was even worse than having to focus his mind on a series of niggling jobs was the need to conceal his agitation from the telescreen. (...)”

The afternoon was more bearable. Immediately after lunch there arrived a delicate, difficult piece of work which would take several hours and necessitated putting everything else aside. (...) This was the kind of thing that Winston was good at, and for more than two hours he succeeded in shutting the girl out of his mind altogether. Then the memory of her face came back, and with it a raging, intolerable desire to be alone. Until he could be alone it was impossible to think this new development out. (...) At the sight of the words I LOVE YOU the desire to stay alive had welled up in him, and the taking of minor risks suddenly seemed stupid. It was not till twenty-three hours, when he was home and in bed – in the darkness, where you were safe even from the telescreen so long as you kept silent – that he was able to think continuously.”⁶⁴ (ORWELL, pág 129)

Esse trecho se refere à passagem logo depois que Winston lê o bilhete. Aqui ocorre o padrão de discurso indireto e uso de pronomes pessoais para mostrar as ações

⁶⁴“Passou o resto da manhã com muita dificuldade para trabalhar. Pior ainda do que ser obrigado a direcionar a mente para uma série de tarefas minuciosas e insignificantes era a necessidade de disfarçar seu estado de agitação diante da teletela. (...) A tarde foi mais suportável. Logo depois do almoço recebeu uma tarefa delicada, difícil, que exigiria várias horas de trabalho e o obrigava a deixar tudo o mais de lado. (...) Era o tipo de coisa que Winston sabia fazer, e por mais de duas horas conseguiu manter a garota afastada do pensamento. Depois a lembrança do rosto dela voltou, e junto com a lembrança o desejo avassalador, intolerável, de ficar sozinho. Enquanto não conseguisse ficar sozinho, seria impossível refletir sobre a novidade. (...) A visão das palavras *amo você* fizera transbordar dele o desejo de continuar vivo, e a ideia de correr riscos menores pareceu-lhe de repente uma burrice. Só depois das onze da noite, quando já estava em casa deitado na cama – no escuro, onde a pessoa fica protegida da teletela, desde que fizesse silêncio –, teve condições de pensar de forma continuada.” (ORWELL pág 133)

da personagem. A parte mais importante se refere ao momento em que a personagem se lembra de Julia e sente uma vontade muito forte de estar sozinho, ou seja, livre de todo o controle e opressão do *Big Brother*. Esse desejo da personagem se manifesta por meio do narrador, mostrando mais uma vez a importância do desdobramento personagem-narrador, pois Winston nunca poderia manifestar de forma mais explícita sua vontade de ficar sozinho, é sob o manto da voz narrativa que a personagem mostra suas intenções.

Dessa forma, a escolha do narrador em mostrar um aspecto de vida privada funciona como válvula de escape, em uma esfera imediata na qual o indivíduo aparenta ter controle. Porém, isto não necessariamente vai significar um caminho para a emancipação política. Por um lado, o envolvimento entre os dois possui um lado positivo: a fruição imediata, um tipo de revolta limitada, que ao mesmo tempo não é suficiente. É um bom começo, que não se desenvolve plenamente. O lado negativo do envolvimento entre os dois é o simples fato de que apenas os dois se beneficiam deste contato. Trata-se de um pequeno delito, mas em contraposição ao sentido mais amplo torna-se ínfimo.

A limitação da revolta do caso amoroso e seu caráter egoísta podem ser observados na vontade de Winston em ficar sozinho, um instinto que nutre sua subjetividade e não se relaciona à questão de classe antes mencionada no diário. De fato, o impulso pela reclusão de Winston serve para enfatizar seu desejo pelo afastamento do coletivo, seu enfoque apenas em sua esfera privada.

E a primeira resposta a este desejo de isolamento é a repressão automática, em que a mecanização dos afetos se torna corriqueira, um sinal de que a propagação ideológica totalitária se encontra muito desenvolvida, pois atua como uma resposta imediata a um ato considerado como desvio.

Além dessas características do foco narrativo, é possível observar determinadas passagens carregadas de lirismo que contribuem para a estética do romance. Um exemplo disso, na segunda parte do livro, é a descrição de uma cena em que Winston e Julia se encontram fora de Londres, no campo, longe das *telescreens*, e observam sentados no chão um pássaro cantar:

“A thrush had alighted on a bough not five meters away, almost at the level of their faces. Perhaps it had not seen them. It was in the sun, they in the shade. It spread out its wings, fitted them carefully into place again, ducked its head for a moment, as though making a sort of obeisance to the sun, and then began to pour forth a torrent of song. In the afternoon hush the volume of sound was startling. Winston and Julia clung together, fascinated. The music went on and on, minute after minute, with astonishing variations, never once repeating itself, almost as though the bird were deliberately showing off its virtuosity. Sometimes it stopped for a few seconds, spread out and resettled its wings, then swelled its speckled breast

and again burst into song. Winston watched it with a sort of vague reverence. For whom, for what, was that bird singing? No mate, no rival was watching it. What made it sit at the edge of the lonely wood and pour its music into nothingness? He wondered whether after all there was a microphone hidden somewhere near. He and Julia had spoken only in low whispers, and it would not pick up what they had said, but it would pick up the thrush. Perhaps at the other end of the instrument some small, beetle-like man was listening intently – listening to that. But by degrees the flood of music drove all speculations out of his mind. It was as though it were a kind of liquid stuff that poured all over him and got mixed up with the sunlight that filtered through the leaves. He stopped thinking and merely felt. The girl's waist in the bend of his arm was soft and warm. He pulled her round so that they were breast to breast; her body seemed to melt into his. Wherever his hands moved it was all as yielding as water. Their mouths clung together; it was quite different from the hard kisses they had exchanged earlier. When they moved their faces apart again both of them sighed deeply. The bird took fright and fled with a clatter of wings." (Orwell, pág 142)⁶⁵

O pássaro em questão é um tordo e sua presença nessa parte do livro contrasta com a dureza das outras passagens como uma imagem idílica, de certa forma idílica em excesso. Talvez seja possível entendê-lo como uma alegoria à união de Winston e Julia, significando um ponto de escape e de respiro em meio à realidade maçante e restrita das personagens. É somente quando observam o pássaro que Winston e Julia trocam o primeiro beijo mais afetuoso e carinhoso, enquanto o pássaro canta, as personagens estabelecem uma relação harmoniosa e calma e, assim que se afastam após o beijo, o pássaro vai embora e eles resolvem ir para um esconderijo.

Porém, esse lirismo repentino contrastante com a vida reprimida das personagens pode ter um aspecto mecanizado, carregado em excesso, como que para compensar o vazio cotidiano, tornando-se uma imagem caricata. É evidente a importância do lirismo em contraposição à rigidez das outras passagens da narrativa. Todavia, ao equipará-lo à

⁶⁵ “Um tordo pousara num galho a menos de cinco metros de onde eles estavam, quase na altura dos olhos dos dois. Talvez não os tivesse visto. Estava ao sol, eles na sombra. Abriu as asas, tornou a fechá-las cuidadosamente, baixou a cabeça por um momento como se estivesse fazendo uma espécie de mesura para o sol, depois começou a cantoria. Na quietude da tarde, o volume sonoro era surpreendente. Winston e Julia se abraçaram, fascinados. A melodia prosseguia ininterrupta, minuto após minuto, com variações impressionantes que jamais se repetiam, quase como se o passarinho estivesse deliberadamente exibindo seu virtuosismo. Às vezes ele se interrompia por alguns segundos, abria e tornava a fechar as asas, depois estufava o peito mosqueado e reiniciava seu canto. Winston observava com uma espécie de vaga reverência. Para quem ou com que finalidade cantava aquele passarinho? Não havia parceiras nem rivais por perto. O que levava a pousar nos limites de um bosque solitário e verter sua música para o nada? Perguntou a si mesmo se era verdade que não havia um microfone escondido por ali. A conversa entre ele e Julia transcorreria toda em voz baixa, e o aparelho não teria sido capaz de captar suas palavras, mas captaria o canto do tordo. Era bem possível que, na outra ponta do instrumento, um homenzinho com aspecto de besouro estivesse escutando atentamente – escutando *aquilo*. Todavia, a enxurrada melódica foi aos poucos expulsando de sua mente todo o tipo de conjectura. Era como algo líquido sendo despejado sobre seu ser, inundando-o por inteiro, algo que se misturava com a luz do sol filtrada pela folhagem. Winston já não pensava; era pura sensação. A cintura da garota, cingida pela curva de seu braço, era macia e cálida. Puxou-a para si e os dois ficaram frente a frente com os peitos encostados, e o corpo dela pareceu fundir-se ao dele. Por onde quer que ele passasse as mãos, parecia-lhe que ela se abria como água. Suas bocas se colaram uma à outra; foi bem diferente dos beijos sôfregos que haviam trocado antes. Quando seus rostos se afastaram de novo, ambos soltaram suspiros profundos. O passarinho se assustou e alçou voo num estrépido de asas.” (ORWELL, pág 150-151)

automatização e à degradação da vida de Winston e Julia, esse lirismo perde um pouco de sua beleza, para parecer mais uma deturpação, destituída de significado. Se essa interpretação estiver correta, talvez seja possível considerar tal criação idílica como aquela de um artista romântico criando passagens narrativas que sinalizam um escape frente à dura realidade. O que, por um lado, atua como uma crítica ao sistema, revelando o quão pouco lírico ele se mostra. Por outro lado, parece um tanto quanto artificial, sendo tão automatizado e desprovido de valor como todas as outras ações dos cidadãos da *Oceânia*.

O editor de Orwell, Fredric Warburg, menciona em um artigo⁶⁶ que as descrições das cenas de amor entre Winston e Julia são as passagens que contêm um lirismo de intensidade não presente no restante do livro, tendo o efeito de salientar os horrores da trama que acontecem depois que eles são descobertos pela polícia e Winston é torturado.

Num sentido oposto, as cenas de Julia e Winston foram criticadas por conservadores, principalmente nos Estados Unidos. Há uma edição da revista *Life* que descreve o enredo do livro com ilustrações⁶⁷, comentando que o romance entre Winston e Julia é “um dos casos amorosos mais secretos e patéticos em toda a literatura”. É bastante provável que a recepção negativa na ala conservadora americana apenas enfatize a mensagem crítica de Orwell. Ao mesmo tempo, incentiva os críticos de esquerda, que se dizem comunistas e possuem uma ligação com o Partido Comunista stalinista russo, a afirmarem que o romance de Orwell é uma crítica ao comunismo e ao socialismo, manifestos no romance de Winston e Julia. Orwell incomoda a crítica de direita por esta considerar a esfera íntima como o máximo de liberdade, e ao mesmo tempo, a alguns da esquerda, por não saberem lidar com essa temática, de terem dificuldade em ver como o individual é social e vice-versa.

Mais uma vez, para compreender o panorama criado por Orwell é preciso ter em vista a concomitância dialética. Ou seja, em uma sociedade em que predomina a repressão, a manifestação do indivíduo que busca se beneficiar soa tão artificial quanto o restante dos aspectos sociais. Isso evidencia a crítica de Orwell, mostrando que o verdadeiro lirismo só seria possível em uma sociedade na medida do possível em que

⁶⁶ WARBURG, Fredric. “Publisher’s Report” In: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, The Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul: 1995.

⁶⁷ É possível acessar na íntegra uma cópia da edição em questão no site: <http://books.google.com.br/books?id=c04EAAAAMBAJ&pg=PA78&dq=newspeak+speakeasy&hl=es#v=onepage&q&f=false>.

for coletivamente reconciliada. Ou seja, uma sociedade em que haja o equilíbrio entre esfera privada e pública.

Na passagem seguinte, eles vão para uma clareira na floresta, onde consomem o ato sexual, que é o maior ato de rebeldia que podem exercer, uma vez que o Partido censurava o sexo, considerando-o necessário apenas como meio de reprodução.

“He knelt down before her and took her hands in his.
 ‘Have you done this before?’
 ‘Of course. Hundreds of times – well, scores of times, anyway.’
 ‘With Party members?’
 ‘Yes, always with Party members.’
 ‘With members of the Inner Party?’
 ‘Not with those swine, no. But there’s plenty that *would* if they got half a chance. They’re not so holy as they make out.’
 (...)
 ‘Listen. The more men you’ve had, the more I love you. Do you understand that?’
 ‘Yes, perfectly.’
 ‘I hate purity, I hate goodness! I don’t want any virtue to exist anywhere. I want everyone to be corrupt to the bones.’
 ‘Well then, I ought to suit you, dear. I’m corrupt to the bones.’
 ‘You like doing this? I don’t mean simply me: I mean the thing in itself?’
 ‘I adore it.’
 (...)
 Their embrace had been a battle, the climax a victory. It was a blow struck against the Party. It was a political act. (ORWELL, pág 143-145)⁶⁸

Nesse trecho, é possível observar a predominância de diálogos, ou seja, há a voz da personagem de Julia em contraposição à de Winston, o que permite o acesso aos pensamentos dela sem nenhuma intermediação do narrador e do ponto de vista de Winston, fazendo-se possível observar o contraste desta personagem com o protagonista, evidenciando seus defeitos e limitações. Julia admite que já havia tido relações sexuais com membros do Partido e é isso que Winston mais admira nela, quanto mais “corrupta” ela fosse – no caso a corrupção é o ato sexual sem fins reprodutivos, apenas por prazer – mais eles estariam provando sua revolta contra o Partido, e ao mesmo tempo se beneficiando. Aqui, o pragmatismo e a paz de espírito de Julia são um fator que contribuem para que Winston possa dar vazão a suas

⁶⁸“Ajoelhou-se diante dela e segurou suas mãos: ‘Já fez isso antes?’ ‘Claro que sim. Centenas de vezes... bom, um monte de vezes.’ ‘Com membros do Partido?’ ‘É, sempre com membros do Partido.’ ‘Com gente do Núcleo do Partido?’ ‘Não, com aqueles pulhas, não. Mas há uma porção deles que *faria* isso – na primeira oportunidade. Eles não são os santinhos que parecem ser.’ (...) ‘Ouça. Quanto maior o número de homens que você teve, maior é o meu amor. Compreende isso?’ ‘Perfeitamente.’ ‘Detesto da pureza, odeio a bondade. Não quero virtude em lugar nenhum. Quero que todo mundo seja devasso até os ossos.’ ‘Bom então acho que vai gostar de mim, querido. Sou devassa até os ossos.’ ‘Você gosta de fazer isso? Não me refiro apenas a estar comigo; falo da coisa em si.’ ‘Adoro.’ (...) A união dos dois fora uma batalha; o gozo, uma vitória. Era um golpe assentado contra o Partido. Um ato político” (ORWELL, pág 152-153)

necessidades fisiológicas e se restringir a isto. Por um momento ele abandona seus questionamentos teóricos para vivenciar o imediatismo da ênfase prática de Julia.

E ainda, mais explícito do que a linguagem, presente no diálogo entre os dois, está o ato sexual como ato político, de rebeldia inicial, uma vez que a felicidade sexual é a maior ameaça ao sistema. De acordo com o crítico conservador Daniel Bell⁶⁹, ao delimitar o ato sexual apenas para a procriação, toda a energia é contida e reprimida, sendo então direcionada à manutenção das ideias e das atividades que girariam em torno do cotidiano do Partido. Ainda sobre a repressão sexual, Ben Pimlott afirma:

“Há muito, indiretamente, de Sigmund Freud. A provação da sociedade de Oceânia, na qual tudo é feito coletivamente e na qual, no entanto, todos permanecem sós, é a negação do erótico. É isso que conflagra os sentimentos dominantes de ‘medo, ódio, adução e triunfo orgiástico’. A histeria sexual é deliberadamente usada para fermentar uma aversão sádica a inimigos imaginados e para estimular um amor masoquista e despersonalizado em relação ao Grande Irmão.”⁷⁰

Aqui o ato sexual é político, como uma resposta à repressão que possui aspectos freudianos, como mencionado no trecho acima. Esta primeira resposta é uma tomada de atitude válida, pois contribui para um posicionamento contrário ao Partido. Porém, em última instância, este ato político é limitado, pois só favorece aqueles envolvidos, ou seja, Julia e Winston.

Essa segunda parte caracteriza a manifestação restrita da revolta. E isso se dá nos constantes diálogos entre Winston e Julia: o que antes era formado interna e silenciosamente, agora é o conteúdo manifesto entre os dois, suas indignações são expressas em diálogos em discurso direto, dando acesso total dos pensamentos na linguagem. Isso serve para enfatizar a limitação de uma causa que deve ser levada ao coletivo, aos *proles*, mas que é mantida na esfera privada, entre Winston e Julia.

A partir de então, observa-se um processo de formação de consciência e expressão da revolta: a introspecção, manifesta para o leitor no narrador e no diário; o diálogo, ou seja, a exposição dos pensamentos por meio da linguagem entre Winston e Julia; e por último, o ato sexual, como atitude concreta de revolta contra o sistema. O processo de formação de consciência de Winston no diário é concretizado em seu ato sexual com Julia como uma única tomada de atitude que lhe cabe, uma vez que ele joga a responsabilidade social na mão dos proletários.

Ou seja, tudo que Winston encontra a seu alcance em termos de ação é algo que, em última instância, atende a seu interesse próprio. Julia é muito mais consciente de

⁶⁹Fonte: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, The Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul: 1995.

⁷⁰ Posfácio In: ORWELL, George. 1984. São Paulo, Companhia das Letras: 2010. Pág 387.

seus atos e isso se mostra por suas falas e suas ações. O leitor, e junto dele, Winston, tem acesso a essa liberdade de Julia por meio de suas próprias palavras, servindo para contrastar com a introspecção de Winston e sua falta de concretização linguística, que são manifestas no narrador e não pelo discurso direto como em Julia. Enquanto que a liberdade de pensamento de Winston se manifesta em seus pensamentos por meio do foco narrativo, de certa forma, a liberdade e a verdadeira revolta estão em Julia, que concretiza seus pensamentos em falas, em ações, sabendo que ela é a única favorecida, sem ter como horizonte uma revolta social complexa.

Esse contraste presente nos diálogos pode servir para colocar Winston ainda mais distante da prática, em sua torre de marfim dentro do Ministério da Verdade, remoendo-se com seu recalque. Nosso protagonista nem abraça de vez seu horizonte restrito, como Julia, nem o abandona, rompendo com seu paradigma de trabalhador intelectual alienado, agregando-se ao povo.

1.2.2 “O Livro” dentro do livro, a polifonia discursiva

Assim como na primeira parte do livro Orwell cria uma técnica com o diário de Winston, esse recurso aparece novamente na segunda parte com um livro fictício supostamente escrito pelo opositor do *Big Brother*, Emanuel Goldstein. E além de um recurso metalinguístico, “O Livro” tem o papel de organizar na forma de um ensaio os pensamentos sobre o funcionamento da sociedade, fato já tido como sabido por Winston, assim como o diário fez. Mesmo que “O Livro” não tenha sido escrito pela própria personagem, seu conteúdo possui grande identificação com os conhecimentos de Winston sobre a sociedade em que está inserido.

No que concerne ao enredo da história, “O Livro” era um estratagema do sistema para capturar possíveis revolucionários que se manifestassem contra o Partido, ou seja, o verdadeiro autor do livro não é o opositor do Partido e sim o próprio Partido, o que configura ainda mais o caráter de polifonia da obra, acrescentando mais uma voz narrativa própria e particular, que contrasta com o foco narrativo que se manifesta no diário e na voz do narrador.

Winston se apossa do livro por meio de O’Brien, que o convida, junto com Julia, em seu apartamento. A passagem do encontro entre as três personagens é caracterizada pela predominância dos diálogos, ou seja, o acesso direto sem a intervenção do narrador à mensagem intencionada das personagens.

Antes de entrar em contato com “o Livro”, Winston questiona O’Brien sobre a existência da oposição de Goldstein e do próprio suposto líder:

“ ‘Then there is such a person as Goldstein?’ he [Winston] said.
 ‘Yes, there is such a person, and he is alive. Where, I do not know.’
 ‘And the conspiracy--the organization? Is it real? It is not simply an invention of the Thought Police?’
 ‘No, it is real. The Brotherhood, we call it. You will never learn much more about the Brotherhood than that.’ (ORWELL, pág. 198)

Mais tarde, na terceira parte em que é torturado, Winston faz a mesma indagação a O’Brien só que sobre a existência do *Big Brother*:

“ ‘Does Big Brother exist?’
 ‘Of course he exists. The Party exists. Big Brother is the embodiment of the Party.’
 ‘Does Big Brother exist the same way I do?’
 O’Brien replies ‘You do not exist.’
 Once again the sense of helplessness assailed him. He knew, or he could imagine, the arguments which proved his own nonexistence; but they were nonsense, they were only a play on words. Did not the statement, ‘You do not exist’, contain a logical absurdity? But what use was it to say so?
 His mind shrivelled as he thought of the unanswerable, mad arguments with which O’Brien would demolish him.

‘I think I exist,’ he said wearily. ‘I am conscious of my own identity. I was born and I shall die. I have arms and legs. I occupy a particular point in space. No other solid object can occupy the same point simultaneously. In that sense, does Big Brother exist?’

‘It is of no importance. He exists.’

‘Will Big Brother ever die?’

‘Of course not. How could he die? Next question.’

‘Does the Brotherhood exist?’

‘That, Winston, you will never know. If we choose to set you free when we have finished with you, and if you live to be ninety years old, still you will never learn whether the answer to that question is Yes or No. As long as you live it will be an unsolved riddle in your mind.’ ” (ORWELL, pág. 295)

Os dois excertos acima se relacionam entre si no que diz respeito ao conteúdo das indagações de Winston e, por consequência, da resposta de O’Brien. Em um primeiro momento, quando é conveniente a O’Brien, ele afirma que há um movimento de oposição liderado por uma pessoa que realmente existe, Goldstein. Porém, após ter apreendido Winston de acordo com suas pequenas desobediências ao sistema (alugar o quarto para se encontrar com Julia, escrever no diário a materialização de suas ideias de desgosto do sistema, praticar sexo por prazer, etc.), O’Brien afirma que Goldstein nunca existiu e quem realmente existe é o *Big Brother*.

Esse discurso difuso se dá sempre nos diálogos, a única intervenção do narrador é na reflexão de Winston no segundo trecho. As manifestações do protagonista em discurso direto podem representar sua constante preocupação com sua individualidade: “*I think I exist*”, “*I am conscious of my own identity*.”. A consciência política de Winston demonstrada no início do romance desaparece ao confrontar seu torturador: ele manifesta-se somente acerca do que irá protegê-lo, sempre em torno de si mesmo, da consciência de sua existência, e não mais da consciência da existência e importância dos *proles*.

Para a análise literária, e mais precisamente, para o entendimento do registro que emerge do ensaio, o conteúdo deste recurso demonstrado no “Livro” representa uma ferramenta de Orwell para introduzir um ensaio de intervenção, político, dentro do discurso fictício do romance. Vale lembrar que, intitulado *Teoria e Prática do Coletivismo Oligárquico*, o excerto contido no romance acompanha a leitura que o personagem faz do material, ou seja, Winston não consegue terminar de ler todo o livro e, assim, o leitor de 1984 também não o termina.

São apresentados apenas dois capítulos, por consequência são os que Winston leu, o de número 1 intitulado “Ignorância é Força” e o de número 3 intitulado “Guerra é Paz”, coincidentemente a última e a primeira frase do lema do partido do romance. O foco narrativo desse livro/ensaio tem um caráter enciclopédico e didático, em terceira

pessoa do singular, como se fosse um narrador onisciente e externo aos acontecimentos, muito diferente da posição do narrador/voz de Winston. Os trechos do ensaio se alternam com a narração do romance e, por consequência, as percepções de Winston sobre a leitura:

“A heavy black volume, amateurishly bound, with no name or title on the cover. The print also looked slightly irregular. The pages were worn at the edges, and fell apart, easily, as though the book had passed through many hands. The inscription on the title-page ran:

THE THEORY AND PRACTICE OF
OLIGARCHICAL COLLECTIVISM

by

Emmanuel Goldstein

Winston began reading:

Chapter I

Ignorance is Strength

Throughout recorded time, and probably since the end of the Neolithic Age, there have been three kinds of people in the world, the High, the Middle, and the Low. They have been subdivided in many ways, they have borne countless different names, and their relative numbers, as well as their attitude towards one another, have varied from age to age: but the essential structure of society has never altered. Even after enormous upheavals and seemingly irrevocable changes, the same pattern has always reasserted itself, just as a gyroscope will always return to equilibrium, however far it is pushed one way or the other.

The aims of these groups are entirely irreconcilable...

Winston stopped reading, chiefly in order to appreciate the fact that He was reading, in comfort and safety. He was alone: no telescreen, no ear at the keyhole, no nervous impulse to glance over his shoulder or cover the page with his hand. The sweet summer air played against his cheek. From somewhere far away there floated the faint shouts of children: in the room itself there was no sound except the insect voice of the clock. He settled deeper into the arm-chair and put his feet up on the fender. It was bliss, it was eternity. Suddenly, as one sometimes does with a book of which one knows that one will ultimately read and re-read every word, he opened it at a different place and found himself at Chapter III. He went on reading:

Chapter III

War is Peace

The splitting up of the world into three great super-states was an event which could be and indeed was foreseen before the middle of the twentieth century. With the absorption of Europe by Russia and of the British Empire by the United States, two of the three existing powers, Eurasia and Oceania, were already effectively in being.”⁷¹

⁷¹ “Era um pesado volume negro, encadernado por algum amador, sem título nem autor na capa. A impressão também parecia um tanto irregular. As páginas estavam gastas nas bordas e soltavam-se facilmente, como se o livro estivesse passado por muitas mãos. No frontispício, constava:

TEORIA E PRÁTICA DO COLETIVISMO OLIGÁRQUICO de Emmanuel Goldstein.

Wintson começou a ler:

Capítulo I Ignorância é Força.

Ao longo de todo o tempo registrado e provavelmente desde o fim do Neolítico, existem três tipos de pessoas no mundo: as Altas, as Médias e as Baixas. Essas pessoas se subdividiram de várias maneiras, responderam a um número incontável de diferentes nomes e seus totais relativos, bem como sua atitude umas para com as outras, têm variado de uma época para outra: mas a estrutura primordial da sociedade jamais foi alterada. Mesmo depois de tremendas comoções e mudanças aparentemente irrevogáveis, o mesmo modelo sempre voltou a se firmar, assim como um giroscópio sempre reencontra o equilíbrio por mais que seja empurrado nesta ou naquela direção. Os objetivos desses três grupos são de todo inconciliáveis...

Winston interrompeu a leitura, principalmente para poder apreciar o fato de que *estava* lendo, com conforto e segurança. Estava sozinho: nada de teletela, nada de ouvido no buraco da fechadura, nada de impulso nervoso de olhar por cima do ombro ou de cobrir a página com a mão. A aragem suave do verão

Neste trecho é possível observar que Winston começa a leitura do capítulo 1 e logo no primeiro parágrafo a interrompe, para continuar no terceiro capítulo que será desenvolvido por muitas páginas, para haver mais uma pausa em que ele fala com Julia e depois retoma a leitura no capítulo 1 novamente. A narração do romance se alterna com a narração do livro/ensaio, da mesma forma que há a alternância de voz do narrador e do personagem nos trechos analisados anteriormente. Ou seja, em vez de manifestar a voz da personagem, o que se expressa é o conteúdo de diagnóstico político do ensaio, a construção feita por Orwell de uma sociedade totalitária. Isto é, Orwell optou por criar um ensaio “fictício” dentro de seu romance para poder desenvolver suas percepções sobre a sociedade de sua época, seja na crítica do totalitarismo, seja na crítica da sociedade inglesa e o uso da linguagem como disseminadora e organizadora deste estratagema.

No parágrafo em que Winston interrompe a leitura, a voz do narrador do romance retorna, alternando entre pensamentos de Winston sobre verificar se está sozinho para poder ler, com expressões de prazer ao entrar em contato com uma leitura que não é mecanizada, fazendo um elogio ao ato de ler por prazer. Há uma predominância de descrição positiva do ambiente, mais uma descrição esteticamente lírica em contraste com a estética mais pesada do restante da obra: o silêncio no cômodo com barulho de crianças brincando ao longe, a brisa do verão, o estado de graça que a personagem atinge na leitura, enfatizando o prazer que a literatura lhe proporciona. Aqui mais uma vez, a retomada da passagem de teor lírico serve para reafirmar o prazer na esfera privada para Winston e não no coletivo.

Winston, e por consequência o leitor de *1984*, segue a leitura do terceiro capítulo do livro, que explica o slogan/título, “Guerra é Paz”, revendo como os superestados foram formados e como estão em constante estado de guerra entre si. Na fortuna

acariciava seu rosto. De algum lugar ao longe chegavam-lhe gritos abafados de crianças: no quarto propriamente dito, não havia som algum exceto a voz de inseto do relógio. Acomodou-se melhor na poltrona e apoiou os pés no guarda-fogo. Aquilo era estado de graça, era eternidade. De repente, como às vezes fazemos com um livro que sabemos que vamos ler e reler palavra por palavra, abriu-o numa página diferente e constatou que estava no terceiro capítulo. Retomou a leitura:

Capítulo III

Guerra é Paz

A divisão do mundo em três grandes superestados foi um evento que já podia ser previsto – e foi de fato – antes de meados do século XX. Com a absorção da Europa pela Rússia e do Império Britânico pelos Estados Unidos, formaram-se duas das três potências hoje existentes: a Eurásia e a Oceânia.” (ORWELL, pág 219 – 220)

crítica⁷² sobre o romance, muitos comentadores mencionam a semelhança de conteúdo que este livro/ensaio de Orwell tem com uma obra de Leon Trótski, *A Revolução Traída*⁷³. Irving Howe⁷⁴, por exemplo, menciona que o livro de Goldstein é claramente uma réplica da obra de Trótski e que Orwell capturou a grandeza de estilo de escrita do revolucionário russo, particularmente sua inclinação para o uso de referências científicas em contextos não científicos. O crítico cita uma passagem do livro para exemplificar sua proposta: “*Mesmo depois de tremendas comoções e mudanças aparentemente irrevogáveis, o mesmo modelo sempre se voltou a firmar, assim como um giroscópio sempre reencontra o equilíbrio por mais que seja empurrado nesta ou naquela direção.*”. E Howe continua ao demonstrar em outra passagem o emprego que Orwell faz da maneira com que Trótski usa um paradoxo complexo para resumir o absurdo da sociedade: “*Os campos são arados com tração animal, enquanto que os livros são escritos por máquinas.*”.

Já o historiador e biógrafo de Trótski, Isaac Deutscher, comenta⁷⁵ que o livro de Goldstein, cujos capítulos lidos por Winston apenas abordam o “como” e como a polícia prende a personagem, ele nunca chega a ler sobre o “porquê”. Segundo o historiador polonês, esse era o dilema de Orwell: não se perguntar o motivo das situações, tanto em seu livro, como para situações históricas como o stalinismo, e por isso, resolveu buscar a resposta em Trótski. Foi no revolucionário russo que Orwell pesquisou por dados biográficos, como o nome judeu Emmanuel Goldstein, em comparação com Leon Bronstein, posteriormente modificado para Leon Trotsky.

A crítica feita por Deutscher sobre os fragmentos do livro criado por Orwell consiste em afirmar que estes são uma paráfrase sem sucesso de *A Revolução Traída*. Ainda, para o biógrafo de Trótski, Orwell ficou impressionado com a grandeza moral do revolucionário e ao mesmo tempo suspeitava de sua autenticidade. A ambivalência da visão do escritor sobre o revolucionário encontra sua reprodução na atitude de Winston em relação a Goldstein. Deutscher enfatiza que Winston não consegue descobrir se Goldstein e a *Brotherhood* realmente existiram ou se “O Livro” foi plantado pela

⁷² Existem comentários sobre a comparação do livro de Goldstein com o *The Managerial Revolution* de James Burnham, que fala sobre a imagem de um mundo dividido em três potências, cada uma governada por uma elite que é autoeleita. Quem faz essa comparação são Warburg, editor de Orwell, Ben Pimlott, historiador britânico, Daniel Bell, sociólogo americano e professor de Harvard. (Fonte: BELL, Daniel. “New Leader”. In: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, The Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul: 1995.)

⁷³ TRÓTSKI, Léon. *A Revolução Traída*. Editora Global, São Paulo: 1980. Livro escrito por Trótski durante seu exílio na Noruega que contém uma crítica ao regime Stalinista e pós-Leninista estabelecido na União Soviética.

⁷⁴ Op cit, página 190.

⁷⁵ DEUTSCHER, Isaac. *Heretics and Renegades*. Londres: Jonathan Cape Ltd, 1969.

polícia. Ainda de acordo com Deustcher, a barreira entre o pensamento de Trótski e o de Orwell, que nunca seria quebrada pelo último, era o marxismo e o materialismo dialético.

Considerando a questão sobre a abordagem do “como” e não do “porquê” tão criticada por Deutscher como um aspecto problemático de Orwell, o próprio romance já expressa e admite a questão por meio da personagem de Winston em seu diário⁷⁶ e, como Irving Howe afirma, reflete um posicionamento do próprio Orwell sobre como esse processo ambíguo era entendido por ele. Aqui a problemática da incompreensão do “porquê” funciona como uma crítica elaborada por Orwell com relação ao distanciamento dos intelectuais sobre o processo social, e, não como afirma Deutscher, um defeito da percepção do próprio Orwell.

De volta ao romance, o penúltimo capítulo da segunda parte termina com a leitura incompleta do manual de Goldstein, terminado em uma frase em reticências. A narração volta para o momento em que Winston deixa de ler o manual enquanto Julia está adormecida ao seu lado:

“No answer. She was asleep.

(...) He had still, he reflected, not learned the ultimate secret. He understood HOW; he did not understand WHY. Chapter I, like Chapter III, had not actually told him anything that he did not know, it had merely systematized the knowledge that he possessed already. But after reading it he knew better than before that he was not mad. Being in a minority, even a minority of one, did not make you mad. There was truth and there was untruth, and if you clung to the truth even against the whole world, you were not mad. A yellow beam from the sinking sun slanted in through the window and fell across the pillow. He shut his eyes. The sun on his face and the girl's smooth body touching his own gave him a strong, sleepy, confident feeling. He was safe, everything was all right. He fell asleep murmuring ‘Sanity is not statistical,’ with the feeling that this remark contained in it a profound wisdom.” (ORWELL, pág 247)⁷⁷

O último parágrafo é uma reflexão na voz do narrador sobre os pensamentos de Winston sobre a leitura que acabara de fazer: a sensação de não ter lido nenhuma novidade, como se o material sistematizasse conhecimentos que ele já possuía. Isso pode servir para enfatizar a questão de que o manual foi criado pelo Partido e, por isso,

⁷⁶ “I understand HOW: I do not understand WHY”.

⁷⁷ “Nenhuma resposta. Julia estava adormecida. (...) Afinal, ficara sem saber qual era o último segredo, pensou. Entendia *como*, mas não entendia o *por quê*. Tal como no Capítulo III, o Capítulo I não lhe dissera nada que ainda não soubesse, apenas sistematizara o conhecimento que já possuía. Mas depois de lê-lo, entendeu mais claramente do que antes que não estava louco. O fato de ser uma minoria, mesmo uma minoria de um, não significava que você fosse louco. Havia verdade e havia inverdade, e se você se agarrasse à verdade, mesmo que o mundo inteiro o contradissesse, não estaria louco. Um raio amarelo do sol poente entrou em diagonal pela janela e veio pousar em seu travesseiro. Winston fechou os olhos. O sol no rosto e o corpo macio da garota tocando o seu despertaram nele um sentimento intenso, sonolento e confiante. Estava seguro, tudo ia bem. Adormeceu murmurando ‘Sanidade mental não é uma coisa estatística’, com o sentimento de que sua observação continha uma profunda sabedoria.”

Winston tem a sensação de ausência de algo inédito, algo que já é demasiado familiar ao seu conhecimento, que já corresponde ao seu cotidiano.

Ainda, é no foco narrativo que se expressa a figura de Winston como uma minoria isolada, talvez podendo fazer uma alusão ao distanciamento do intelectual relativamente à luta social, conforme menciona Trótski⁷⁸. O capítulo termina com Winston adormecendo sob a luz do sol, o símbolo de luz recorrente desde o começo da narrativa, com a intenção de mostrar que sua sensação de segurança vinha de um pequeno ato de rebeldia, afinal só ele sentia o prazer em dividir o leito com uma mulher, às escondidas sentindo-se tranquilo e seguro e murmurando “Sanidade não é estatística”.

Segue-se então para o último capítulo da segunda parte, de caráter transitório, pois é o momento em que Winston e Julia são descobertos pela polícia. Essa transição pode ser observada por uma frase em que o tom do narrador se distingue em absoluto do que tinha se mostrado até então. Durante a descrição da chegada dos policiais ao esconderijo, Winston avista Julia sendo levada e o narrador toma um aspecto inédito e que vai guiar o tom da terceira parte: a onisciência, certa externalização do narrador no processo final de tortura de Winston, em que esse rompe de vez com seu caráter de revolta parcial, para abraçar o conforto de sua salvação, ao lado do Partido.: “(...) *Winston had a glimpse of her face, upside down, yellow and contorted, with the eyes shut, and still with a smear of rouge on either cheek; and that was the last he saw of her.*”⁷⁹

A frase em que o narrador se mostra onisciente, informando a última vez em que Winston veria Julia, possui um aspecto de suspense que prende o leitor e o prepara para os acontecimentos seguintes na terceira parte do romance. Isso se mostra de maneira sutil, pois ainda há mais descrições na passagem seguinte, o que poderia ter sido mais evidenciado se o capítulo terminasse com a afirmação de que era a última vez que Winston a veria.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ “(...) Winston viu de relance o rosto de Julia, voltado para baixo, amarelo e contorcido, de olhos fechados e ainda exibindo as manchas de ruge nas duas bochechas; e aquela foi a última vez que a viu.” (ORWELL, pág 263)

1.3 Terceira parte

1.3.1 Tortura no Ministério do Amor

A terceira e última parte do romance inicia com Winston preso em uma cela, talvez no Ministério do Amor. Nem o narrador nem a personagem sabem ao certo onde Winston está, o que reforça a *visão com* mantida em todo o romance, em que o narrador descreve os ambientes de acordo com a percepção de Winston.

As primeiras páginas dessa parte final do romance são predominantemente descritivas da cela que Winston divide com mais alguns prisioneiros e, principalmente, mostra desde o começo os sofrimentos físicos impostos à personagem, desde restrição alimentar a uma claridade constante na cela, sendo impossível discernir o dia da noite. Essa luz incandescente possui uma referência com a passagem “o lugar onde não há escuridão”⁸⁰ com que Winston tinha sonhado havia muitos anos e associa com um lugar em que O’Brien iria encontrá-lo para conspirar contra o Partido. O símbolo da luz, que agora é artificial, quase como que uma representação da mecanização da sociedade, talvez já minando quaisquer centelhas de esperança revolucionária para Winston.

Esse encontro entre os dois acontece, mas com os motivos opostos: para O’Brien torturar Winston, no Ministério do Amor, ironicamente um lugar em que as luzes não se apagam, um lugar onde não há escuridão. Isso pode simbolizar o destino de Winston e o jogo de sentidos antônimos característico do *newspeak*, manifestos na questão da claridade como busca pelo esclarecimento que nunca chega, muito pelo contrário, é minado mediante a lavagem cerebral do Partido. O significado das palavras se inverte: a luz passa a significar escuridão, a opressão do partido. E a escuridão supostamente ausente no Ministério do Amor passa a ser tudo o que existe, pois Winston fica cego metaforicamente após a tortura, não consegue mais discernir o certo do errado, o que é manipulação e o que não é.

Se antes a frequência de diálogos no romance era predominantemente entre Winston e Julia, com algumas interferências de O’Brien, agora há muitas falas, seja entre Winston e outros prisioneiros, seja com O’Brien, que vai fazer o papel de “carrasco” e torturador de Winston. Esse aumento quantitativo de marcas do discurso

⁸⁰De acordo com Fredric Warburg, editor de Orwell, responsável pela publicação de *1984*, a luz simboliza, para Orwell, uma claridade lógica e horrível, que leva à morte e destruição; já a escuridão, aquela semelhante à do útero materno e talvez, ainda segundo Warburg, ao lado de uma mulher na cama, significa o processo vital do sexo e da força física, as virtudes dos proletários (*the proles*), que são a maioria na Oceânia, a matéria bruta sem a qual o Partido não consegue funcionar.

direto pode-se dar pelo fato de que Winston começa a se livrar cada vez mais de seus próprios questionamentos, não havendo a intervenção tão frequente do narrador. Este ainda se restringe a Winston, e isso é possível de ser observado quando ele está desorientado sobre a data ou a hora do dia, o leitor também não tem acesso a essas informações. Porém, com o emprego do discurso direto, principalmente nas passagens em que O'Brien tortura Winston, as reflexões da personagem são manifestas para além da instância do narrador e expostas na fala, tornando-se cada vez mais cruas, efetivamente revelando o egoísmo de Winston, que por fim é completamente destruído.

Isso também pode significar o fato de que, como Winston já está preso, mesmo sob a vigilância das *telescreens*, não há mais a necessidade de conter seus pensamentos, pois ele não tem mais nada a perder, o que não significa que não tenha que lidar com as consequências de expressá-los. Isso está fortemente ligado ao processo de aparente revolta construído pela personagem durante toda a narrativa: enquanto que na primeira parte Winston tomou consciência de sua situação, na segunda ele se rebelou, de maneira limitada, por meio do caso amoroso com Julia, e agora, na última parte, Winston enfrenta as consequências de ter se revoltado contra o Partido e é torturado.

Há uma passagem do diário de Winston: “*Freedom is the freedom to say that two plus two equals four. If that is granted, all else follows*”⁸¹ que se relaciona diretamente com uma das “conversas” que Winston tem com O'Brien enquanto este o tortura com choques elétricos nas têmporas:

“ ‘Do you remember,’ he went on, ‘writing in your diary, Freedom is the freedom to say that two plus two make four?’

‘Yes,’ said Winston.

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

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

‘Four.’

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

‘Four.’

The word ended in a gasp of pain. The needle of the dial had shot up to fifty-five. His sweat had sprung out all over Winston's body. The air tore into his lungs and issued again in deep groans which even by clenching his teeth he could not stop. O'Brien watched him, the four fingers still extended. He drew back the lever. This time the pain was only slightly eased.

‘How many fingers, Winston?’

‘Four.’

The needle went up to sixty.

‘How many fingers, Winston?’

‘Four! Four! What else can I say? Four!’

The needle must have risen again, but he did not look at it. The heavy, stern face and the four fingers filled his vision. The fingers stood up before his eyes like pillars, enormous, blurry, and seeming to vibrate, but unmistakably four.

⁸¹ “Liberdade é a liberdade de dizer que dois mais dois são quatro. Se isso for admitido, tudo o mais é decorrência.”

‘How many fingers, Winston?’
 ‘Four! Stop it, stop it! How can you go on? Four! Four!’
 ‘How many fingers, Winston?’
 ‘Five! Five! Five!’
 ‘No, Winston, that is no use. You are lying. You still think there are four.
 How many fingers, please?’
 ‘Four! Five! Four! Anything you like. Only stop it, stop the pain!’
 (...)
 ‘You are a slow learner Winston,’ said O’Brien gently.
 ‘How can I help it?’ he blubbered. ‘How can I help seeing what is in front of
 my eyes? Two and two are four.’
 ‘Sometimes, Winston. Sometimes they are five. Sometimes they are three.
 Sometimes they are all of them at once. You must try harder. It is not easy to
 become sane.’”⁸² (ORWELL, pág 286-287)

A entrada do diário e o diálogo são como um exemplo de um dogma obviamente falso do que uma população precisa crer, sendo semelhante a outros *slogans* obviamente falsos criados pelo Partido no romance. Ele é contrastado com a frase “dois mais dois são quatro”, o óbvio, mas politicamente inconveniente à verdade. Winston usa a frase para se perguntar se o Estado pode declarar que “dois mais dois são cinco” como um fato, se todo mundo acreditar nesta afirmação, se isto a faz uma verdade. O’Brien afirma sobre a declaração matematicamente falsa que o controle sobre a realidade física não é importante, contanto que alguém controle suas próprias percepções de acordo com as vontades do Partido, desta forma, qualquer ação física é possível, de acordo com os princípios do *doublethink*.

Não é a primeira vez que Orwell faz uso dessa expressão “dois mais dois são cinco”. Durante sua carreira como correspondente da BBC ele tomou conhecimento dos métodos nazistas de propaganda. Em seu ensaio *Looking Back on the Spanish War*⁸³ de 1943, escreveu:

⁸² “ ‘Lembra-se’ continuou ele, ‘de ter escrito em seu diário: Liberdade é a liberdade de dizer que dois mais dois são quatro?’ ‘Lembro’, disse Winston. O’Brien levantou a mão esquerda e mostrou seu dorso para Winston, com o polegar escondido e os outros quatro dedos estendidos.” “Quantos dedos tem aqui, Winston?” ‘Quatro.’ ‘E se o Partido disser que não são quatro, mas cinco – quantos dedos serão?’ ‘Quatro.’ A palavra foi concluída com um gemido de dor. O ponteiro do mostrador saltara para cinquenta e cinco. O suor recobria todo o corpo de Winston. O ar que entrou em seus pulmões saiu sob a forma de grunhidos fundos, que nem trincando os dentes Winston conseguia sufocar. Puxou a alavanca de volta. Dessa vez, a dor foi apenas levemente mitigada. ‘Quantos dedos, Winston?’ ‘Quatro.’ O ponteiro saltou para sessenta. ‘Quantos dedos, Winston?’ ‘Quatro! Quatro! Que mais posso dizer? Quatro!’ O ponteiro provavelmente tornara a subir, porém Winston não olhou para o mostrador. O semblante carregado, severo, e os quatro dedos ocupavam todo o seu campo de visão. Tinha os dedos diante dos olhos, como colunas, enormes, desforçados e dando a impressão de vibrar, mas inequivocadamente quatro. ‘Quantos dedos, Winston?’ ‘Quatro! Pare, pare! Como pode continuar com isso? Quatro! Quatro!’ ‘Quantos dedos, Winston?’ ‘Cinco! Cinco! Cinco!’ ‘Não, Winston, assim não. Você está mentindo. Continua achando que são quatro. Quantos dedos?’ ‘Quatro! Cinco! O que você quiser. Apenas pare com isso, pare a dor!’ ‘Você aprende devagar, Winston.’ Disse O’Brien gentilmente. ‘O que posso fazer?’ respondeu Winston entre lágrimas. ‘Como posso deixar de ver o que tenho diante dos olhos? Dois e dois são quatro.’ ‘Às vezes, Winston. Às vezes são cinco. Às vezes são três. Às vezes são todas essas coisas ao mesmo tempo. Precisa se esforçar mais. Não é fácil adquirir equilíbrio mental.’” (ORWELL, pág 293-294)

⁸³ ORWELL, George. *A collection of essays (edited by Sonia Orwell)*. New York: Mariner Books, 1970.

“Nazi theory indeed specifically denies that such a thing as ‘the truth’ exists... The implied objective of this line of thought is a nightmare world in which the Leader, or some ruling clique, controls not only the future but the past. If the Leader says of such and such an event, ‘It never happened’— well, it never happened. If he says that two and two are five—well, two and two are five. This prospect frightens me much more than bombs”⁸⁴

Para muitos comentadores da obra de Orwell, a fonte principal para essa expressão seria o livro *Assignment in Utopia* do americano Eugene Lyons de 1937, um relato sobre suas experiências na União Soviética, que contém um capítulo intitulado *Two Plus Two Equals Five*, que era o slogan usado pelo governo de Stálin para predizer que o plano de governo de cinco anos seria realizado em quatro, um slogan que foi fortemente difundido em Moscou. Outros comentadores acreditam que Orwell pode ter sido inspirado pela afirmação do marechal nazista Hermann Göring ao declarar sua lealdade à Hitler: “Se o Führer quiser, dois mais dois são cinco!”⁸⁵

Philip Rahv⁸⁶ afirma, sobre a tortura feita por O’Brien, que o totalitarismo moderno desenvolveu uma metodologia de terror que permite que o torturador consiga quebrar seres humanos ao entrar na mente deles. Dessa forma, é possível observar a autenticidade de O’Brien como superior à de Winston. Ele é o verdadeiro intelectual que deseja o poder e a hierarquia como um fim em si, resultante da corrupção do socialismo e na criação do totalitarismo. Winston é um semi-intelectual quando comparado a O’Brien. Se o protagonista seguisse suas indagações e se unisse ao proletariado, cuja potência ele já reconhece, iria lutar contra a propagação deste tipo de domínio. Porém, por ser mais fraco e menos autêntico, Winston acaba sendo derrubado pela força da burocracia representada em O’Brien, o grande inquisidor do romance.

Ainda durante as passagens de interrogatório e tortura, O’Brien questiona Winston sobre o motivo de o Partido buscar o poder, uma vez que Winston já sabia como isso ocorria, ele deveria saber o porquê, mais uma referência a uma entrada do diário de Winston na primeira parte do romance: “*I understand HOW, I do not understand WHY.*”:

“ ‘And now let us get back to the question of ‘how’ and ‘why’. You understand well enough HOW the Party maintains itself in power. Now tell me WHY we cling to power. What is our motive? Why should we want power? Go on, speak,’ he added as Winston remained silent.

⁸⁴Tradução livre: “A teoria nazista nega especificamente que coisas como “a verdade” existem... o objetivo implícito deste raciocínio é um mundo de pesadelo em que o Líder, ou uma facção dominante, controla não só o futuro, mas o passado. Se o Líder afirma em determinando momento algo como “Isto nunca aconteceu”, então nunca aconteceu mesmo. Se ele diz que dois mais dois são cinco, então dois mais dois são cinco. Essa perspectiva me assusta muito mais do que as bombas.”

⁸⁵ Fonte: verbete “Hermann Göring”, no site *Museum of Tolerance Multimedia Learning Center*, Los Angeles, EUA.

⁸⁶ Ibid.

(...)

‘You are ruling over us for our own good,’ he said feebly. ‘You believe that human beings are not fit to govern themselves, and therefore...’

‘That was stupid, Winston, stupid!’ he said. ‘You should know better than to say a thing like that.’

(...)

‘Now I will tell you the answer to my question. It is this. The Party seeks power entirely for its own sake. We are not interested in the good of others; we are interested solely in power. Not wealth or luxury or long life or happiness: only power, pure power. What pure power means you will understand presently. We are different from all the oligarchies of the past, in that we know what we are doing. All the others, even those who resembled ourselves, were cowards and hypocrites. The German Nazis and the Russian Communists came very close to us in their methods, but they never had the courage to recognize their own motives. They pretended, perhaps they even believed, that they had seized power unwillingly and for a limited time, and that just round the corner there lay a paradise where human beings would be free and equal. We are not like that. We know that no one ever seizes power with the intention of relinquishing it. 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. The object of persecution is persecution. The object of torture is torture. The object of power is power. Now do you begin to understand me?’ ” (ORWELL, pág 300-302)⁸⁷

Sobre o conteúdo desse trecho, o historiador Ben Pimlott afirma que Orwell foi além da máxima “os meios justificam os fins”: para o Partido do *Big Brother* só há os meios, a busca pelo poder pelo próprio poder. Segundo Pimlott, a Oceânia “é uma sociedade estática movida por um equilíbrio do sofrimento”⁸⁸.

No que diz respeito ao conteúdo expresso, esse trecho é particularmente relevante, pois manifesta no discurso direto, por meio da fala de um personagem a crítica precisa de Orwell quanto ao totalitarismo, ao nazismo, aos soviéticos, uma vez que O’Brien coloca o Partido como posterior aos nazistas e russos. Trata-se de um julgamento

⁸⁷ “E agora vamos voltar ao tema do “como” e do “por quê”. Você sabe bem *como* o Partido se mantém no poder. Agora me diga *por que* nos aferramos a ele. Qual é nossa motivação? Por que queremos o poder? Vamos, diga”, insistiu, diante do silêncio de Winston. (...) “Vocês nos dominam para o nosso próprio bem” disse, com voz débil. “Acho que os seres humanos não são capazes de governar-se sozinhos, por isso...” (...) “Que cretinice, Winston; que cretinice!”, disse. “A esta altura você já não devia estar falando esse tipo de coisa.” (...) “Agora vou responder a minha própria pergunta. É o seguinte: O Partido deseja o poder exclusivamente em benefício próprio. Não estamos interessados no bem dos outros; só nos interessa o poder em si. Nem riqueza, nem luxo, nem vida longa, nem felicidade: só o poder pelo poder, poder puro. O que significa poder puro? Você vai aprender daqui a pouco. Somos diferentes de todas as oligarquias do passado porque sabemos muito bem o que estamos fazendo. Todos os outros, inclusive os que se pareciam conosco, eram covardes e hipócritas. Os nazistas alemães e os comunistas russos chegaram perto de nós em matéria de métodos, mas nunca tiveram a coragem e reconhecer as próprias motivações. Diziam, e talvez até acreditassem, que tinham tomado o poder contra a vontade por um tempo limitado. E que na primeira esquina da história surgiria um paraíso em que todos os seres humanos seriam livres e iguais. Nós não somos assim. Sabemos que ninguém toma o poder com o objetivo de abandoná-lo. Poder não é um meio, mas um fim. Não se estabelece uma ditadura para proteger uma revolução. Faz-se a revolução para instalar a ditadura. O objetivo da perseguição é a perseguição. O objetivo da tortura é a tortura. O objetivo do poder é o poder. Agora você está começando a entender?” (ORWELL, pág 307-308)

⁸⁸ Artigo contido no posfácio da edição brasileira de 1984, publicado pela Companhia das Letras, pág. 387.

severo, elaborado a partir da suposição sobre a que ponto um país pode chegar se o totalitarismo vier a alcançar suas últimas consequências.

Essa busca pela suposta gênese do totalitarismo está muito relacionada à intenção de Orwell ao escrever o romance, que, desde sua publicação, trouxe muita polêmica ao longo de sua recepção crítica⁸⁹. O próprio autor explicitou em uma nota⁹⁰ sua intenção ao escrever o romance e a quem sua crítica social estava direcionada, quando muitos críticos insistiam em ver o romance apenas como um juízo da situação na União Soviética com a ascensão de Stálin:

“My novel *Nineteen Eighty-Four* is not intended as an attack on socialism, or on the British Labor party, but as a show-up of the perversions to which a centralized economy is liable, and which have already been partly realized in Communism and fascism. I do not believe that the kind of society I describe necessarily will arrive, but I believe (allowing of course for the fact that the book is a satire) that something resembling it could arrive. I believe also that totalitarian ideas have taken root in the minds of intellectuals everywhere, and I have tried to draw these ideas out to their logical consequences. The scene of the book is laid in Britain in order to emphasize that the English-speaking races are not innately better

⁸⁹ A publicação do romance trouxe muita controvérsia dentro dos críticos de esquerda, que atacaram violentamente a obra: no jornal oficial do Partido Comunista russo *Pravda* (tradução: verdade), o jornalista I. Anisimov insistiu que o romance mostrava o “desprezo de Orwell pelas pessoas, seu objetivo em caluniar a humanidade” e que Orwell era um propagandista dos Estados Unidos; Samuel Sallin, editor do jornal americano *Masses & Mainstream* condenou o romance como “uma besteira cínica, uma sátira contra a raça humana”. James Wlash, publicou na revista *Marxist Quarterly* afirmando que Orwell era “neurótico, tinha raiva de tudo que alcance o progresso.” (Fonte: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, The Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul: 1995). Os três críticos afirmam que, uma vez que Orwell criticava o comunismo, ele deveria ser a favor do capitalismo, e como descrevia a degradação humana, ele deveria desprezar as pessoas simples, o que era exatamente o contrário das intenções do autor. É possível observar que, a crítica negativa proveniente da esquerda com relação a Orwell está relacionada a uma segmentação da esquerda mais ligada ao stalinismo. Portanto, diante das críticas contidas na obra de Orwell, coube àqueles que defendiam o Partido Comunista Stalinista – que por si só é uma degradação dos valores socialistas de Marx – tentar atacar o escritor inglês com críticas de caráter baixo e vulgares. Do outro lado, porém, houve uma recepção muito positiva de *1984*: Lawrence Durrell (romancista, poeta e dramaturgo britânico nascido na Índia) e Czeslaw Milosz (poeta e romancista polonês) elogiaram o retrato da opressão comunista feito por Orwell. Logo após a publicação do romance, Durrell, que trabalhava para o Conselho Britânico em Belgrado, escreveu para Orwell “como eu admiro seu novo romance. É intelectualmente o livro mais corajoso e cruel que você escreveu. Lê-lo em um país comunista é uma verdadeira experiência, pois podemos vê-lo por todos os lados, o fato onipresente que nenhum esquerdista radical que eu conheça irá se atrever a ler o livro.” Já Milosz afirma no livro *The Captive Mind* (um estudo sobre os efeitos do comunismo em artistas e intelectuais), que *1984* “é difícil de se conseguir, e perigoso de se ter, é conhecido apenas pelos membros de alto escalão do partido. Orwell os fascina por meio de sua percepção de detalhes que lhes é muito familiar. Até mesmo aqueles que apenas ouviram falar de Orwell ficam impressionados que um autor que nunca morou na Rússia possui uma percepção tão precisa de seu funcionamento.”

⁹⁰ Orwell escreveu essa declaração sobre o romance *1984* em junho de 1949 a respeito das interpretações incorretas da crítica sobre suas intenções no livro. Esta declaração surgiu especialmente devido à publicação de um artigo no *New York Daily News* em que lhe foi dito que seu romance tinha sido interpretado como um ataque ao *Labour Party* inglês. A declaração foi preparada e publicada pelo seu editor, Fredric Warburg. Ainda, foi publicado no *Life Magazine* em 25 de julho de 1949, um trecho da declaração de Orwell a pedido da *United Automobile Workers* (sindicato de trabalhadores automobilísticos americanos). Também pode ser encontrada em uma coleção de ensaios: ORWELL, George. *A Collection of Essays*. Orlando: Harcourt Publishers, 1981.

than anyone else and that totalitarianism, if not fought against, could triumph anywhere.”⁹¹

A crítica que mais preocupou Orwell, e que o motivou a publicar a nota de explicação acima, foi publicada no jornal *Daily News* de Nova York afirmando que o romance era um ataque ao *Labour Party*. Ainda, em seu ensaio *Why I Write*, Orwell explicita: “every serious line of work that I have written since 1936 [*Guerra Civil Espanhola*] has been written, directly or indirectly, against totalitarianism and for democratic Socialism, as I understand it.”⁹² Ainda, o fato de que o livro se passa em Londres põe em destaque a intenção crítica do autor: à Inglaterra, e não à URSS.

De volta ao romance, sobre os capítulos que contêm a tortura física de Winston feita por O’Brien, esses trechos podem ser vistos como um paralelo aos vários registros discursivos presentes anteriormente no romance, tais como o diário de Winston e o livro de Goldstein, no que diz respeito ao processo de consciência e revolta limitada de Winston. É na terceira parte do romance que o caráter de Winston é corrompido, e o pouco que lhe havia de espírito revolucionário é tomado pela ameaça de morte durante a tortura. Porém, é preciso ter claro que a rendição de Winston não se dá de maneira simples, ele tenta com todas as forças manter-se íntegro, mas a integridade de O’Brien é superior à sua, levando à sua entrega final.

Nessas passagens, o conteúdo é predominantemente expresso sob a forma de diálogos: a escolha mais direta possível para fazer com que a mensagem chegue ao seu receptor, que é o caso de Winston, e por consequência, o leitor. Em inúmeros trechos, O’Brien tem um papel proeminente e suas falas seguem por vários parágrafos, assim como eram destacados os trechos do diário de Winston, ou seja, seu raciocínio na forma mais pura, ou seja, sem o intermédio do narrador. Assim como foi observado no livro/ensaio de Goldstein e sua ideologia, que nada mais era que uma ferramenta discursiva do Partido.

O conteúdo expresso por O’Brien difere do raciocínio de Winston, por sua vez, por ser a versão da hegemonia. É a pura ideologia totalitária sendo manifesta. E é por

⁹¹ Tradução livre: “Meu romance *1984* não tem a intenção de atacar o socialismo ou o Partido Trabalhista Britânico, e sim expor as perversões que uma economia centralizada está suscetível, que já foram parcialmente concretizadas no comunismo e no fascismo. Eu não acredito que este tipo de sociedade necessariamente irá surgir, mas acredito (considerando, é claro, que o livro é uma sátira) que algo semelhante a isto possa acontecer. Eu acredito que as ideias totalitárias têm criado raízes nas mentes intelectuais do mundo todo e tentei ser franco quanto às consequências destas ideias. A história do livro se passa no Reino Unido com o objetivo de enfatizar que as raças anglosaxãs não são por natureza superior a qualquer outra, e que o totalitarismo, se não for combatido, pode triunfar em qualquer lugar.”.

⁹² Tradução livre: “Cada linha de um trabalho sério que eu escrevi desde 1936 tem sido, direta ou indiretamente, contra o *totalitarismo* e a favor do socialismo democrático, tal como o compreendo.”.

meio da profunda rejeição de Winston diante dessas ideias que Orwell estabelece sua denúncia do totalitarismo e suas manipulações ideológicas absurdas:

“ (...) Power is in tearing human minds to pieces and putting them together again in new shapes of your own choosing. Do you begin to see, then, what kind of world we are creating? It is the exact opposite of the stupid hedonistic Utopias that the old reformers imagined. A world of fear and treachery and torment, a world of trampling and being trampled upon, a world which will grow not less but *more* merciless as it refines itself. Progress in our world will be progress towards more pain. The old civilizations claimed that they were founded on love or justice. Ours is founded upon hatred. In our world there will be no emotions except fear, rage, triumph, and self-abasement. Everything else we shall destroy – everything. Already we are breaking down the habits of thought which have survived from before the Revolution. We have cut the links between child and parent, and between man and man, and between man and woman. No one dares trust a wife or a child or a friend any longer. But in the future there will be no wives and no friends. Children will be taken from their mothers at birth, as one takes eggs from a hen. The sex instinct will be eradicated. Procreation will be an annual formality like the renewal of a ration card. We shall abolish the orgasm. Our neurologists are at work upon it now. There will be no loyalty, except loyalty towards the Party. There will be no love, except the love of Big Brother. There will be no laughter, except the laugh of triumph over a defeated enemy. There will be no art, no literature, no science. When we are omnipotent we shall have no more need of science. There will be no distinction between beauty and ugliness. There will be no curiosity, no enjoyment of the process of life. All competing pleasures will be destroyed. But always – do not forget this, Winston – always there will be the intoxication of power, constantly increasing and constantly growing subtler. Always, at every moment, there will be the thrill of victory, the sensation of trampling on an enemy who is helpless. If you want a picture of the future, imagine a boot stamping on a human face – for ever.’

He paused as though he expected Winston to speak. Winston had tried to shrink back into the surface of the bed again. He could not say anything. His heart seemed to be frozen. O’Brien went on:

‘And remember that it is for ever. The face will always be there to be stamped upon. The heretic, the enemy of society, will always be there, so that he can be defeated and humiliated over again. (...). You are beginning, I can see, to realize what that world will be like. But in the end you will do more than understand it. You will accept it, welcome it, become part of it.’

Winston had recovered himself sufficiently to speak. ‘You can’t!’ He said weakly.

(...)

‘It is impossible to found a civilization on fear and hatred and cruelty. It would never endure.’

‘Why not?’

‘It would have no vitality. It would disintegrate. It would commit suicide.’

‘Nonsense. You are under the impression that hatred is more exhausting than love. Why should it be? And if it were, what difference would that make? (...) The Party is immortal.’

(...)

‘We control life, Winston, at all its levels. You are imagining that there is something called human nature which will be outraged by what we do and will turn against us. But we create human nature. Men are infinitely malleable. Or perhaps you have returned to your old idea that the proletarians or the slaves will arise and overthrow us. Put it out of your mind. They are helpless, like the animals. Humanity is the Party. The others are outside – irrelevant.’

(...)

‘Do you see any evidence that that is happening? Or any reason why it should?’

‘No. I believe it. I KNOW that you will fail. There is something in the universe – I don’t know, some spirit, some principle – that you will never overcome.’”⁹³ (ORWELL, pág 305-307)

Esse longo trecho possui algumas características muito importantes a serem analisadas. O’Brien descreve como se dá a ascensão ao poder e os resultados dessa prática, em outras palavras, o totalitarismo.

Um primeiro aspecto a ser analisado está logo no começo na fala de O’Brien, quando ele menciona um período de Revolução como anterior à situação social em que a história do romance se passa. Essa “Revolução” foi o desenvolvimento do capitalismo anteriormente a Primeira e Segunda Guerra Mundiais, ou seja, o produto da Revolução Industrial. Considerando a divisão geográfica do romance já mencionada, a junção do Reino Unido ao bloco central da *Oceânia*, que detém o poder, foi parte de uma guerra atômica que provocou uma guerra civil, de acordo com o livro de Goldstein. Portanto,

⁹³ “ (...) Poder é infligir dor e humilhação. Poder é esfaquear a mente humana e depois juntar outra vez os pedaços, dando-lhes a forma que você quiser. E então? Está começando a ver que tipo de mundo estamos criando? Exatamente o oposto das tolas utopias hedonistas imaginadas pelos velhos reformadores. Um mundo de medo e traição e tormento, um mundo em que um pisoteia o outro, um mundo em que torna *mais* e não menos cruel à medida que evolui. O progresso, no nosso mundo, será o progresso da dor. As velhas civilizações diziam basear-se no amor ou na justiça. A nossa se baseia no ódio. No nosso mundo as únicas emoções serão o medo, a ira, o triunfo e a autocomiseração. Tudo o mais será destruído – tudo. Já estamos destruindo os hábitos de pensamento que sobreviveram da época anterior à Revolução. Cortamos os vínculos entre pai e filho, entre homem e homem, entre homem e mulher. Ninguém mais se atreve a confiar na mulher ou no filho ou no amigo. Mas no futuro já não haverá esposas ou amigos, e as crianças serão separadas das mães no momento do nascimento, assim como se tiram os ovos das galinhas. O instinto sexual será erradicado. A procriação será mais uma formalidade anual, como a renovação do carnê de racionamento. Aboliremos o orgasmo. Nossos neurologistas já estão trabalhando nisso. A única lealdade será com o Partido. O único amor será o amor ao Grande Irmão. O único riso será o do triunfo sobre o inimigo derrotado. Não haverá arte, nem literatura, nem ciência. Não haverá distinção entre beleza e feiura. Não haverá curiosidade, nem deleite com o processo da vida. Todos os prazeres serão eliminados. Mas sempre – não se esqueça Winston –, sempre haverá a embriaguez do poder, crescendo constantemente e se tornando cada vez mais sutil. Sempre, a cada momento, haverá a excitação da vitória, a sensação de pisotear o inimigo indefeso. Se você quer formar uma imagem do futuro, imagine uma bota pisoteando um rosto humano – para sempre.’ Fez uma pausa, como se esperasse uma palavra de Winston, que tratava de encolher-se ainda mais na superfície da cama. Winston não podia dizer nada. Seu coração parecia congelado. O’Brien prosseguiu: ‘E lembre-se de que é para sempre. O rosto estará sempre ali para ser pisoteado. Os heréticos, os inimigos da sociedade estarão sempre ali para ser derrotados e humilhados o tempo todo. (...) Vejo que você está começando a perceber como será esse mundo. Mas no fim você fará mais do que simplesmente entendê-lo. Você o aceitará, ficará contente com ele e fará parte dele.’ Winston se recuperara o suficiente para conseguir falar. ‘Vocês não podem’ disse com a voz fraca. ‘O que você quer dizer com isso, Winston?’ ‘Vocês não poderiam criar um mundo assim como acaba de descrever. É um sonho. É impossível.’ ‘Por quê?’ ‘É impossível criar uma civilização criada no medo, no ódio e na crueldade. Uma civilização assim não pode perdurar.’ ‘Por que não?’ ‘Ela não teria vitalidade. Ela se desintegraria. Ela cometeria suicídio.’ ‘Bobagem. Você está com a sensação de que o ódio provoca mais exaustão do que o amor. E por que seria assim? E, se fosse, que diferença faria? (...) O Partido é imortal. ‘Nós controlamos a vida, Winston, em todos os níveis. Você está imaginando que existe uma coisa chamada natureza humana, e que essa coisa ficará ultrajada com o que estamos fazendo e se voltará contra nós. Mas nós é que criamos a natureza humana. Os homens são infinitamente maleáveis. Ou será que você voltou à sua velha ideia de que os proletários ou os escravos se levantarão e nos derrubarão? A humanidade é o Partido. Os outros estão fora – irrelevantes. ‘Você vê algum indício de que isso esteja acontecendo? Ou alguma razão para que venha acontecer?’ ‘Não. Mas acredito. Sei que vocês vão fracassar. Tem uma coisa no universo – não sei o quê, um espírito, um princípio – que vocês nunca conseguirão vencer.’” (Orwell, pág 312-314)

quando O'Brien, como um membro do Partido, se refere à "Revolução", trata-se mais de um golpe de estado instalado pela elite dominante derivada de uma *intelligentsia* nativa.

Em segundo lugar, é possível observar nesse trecho as consequências de uma sociedade totalitária enumeradas por O'Brien: a ausência de afeto, de prazer, de lealdade (que não seja ao Partido), de amor (que não seja ao *Big Brother*) e a extinção das artes, da literatura e da ciência. Aqui, Orwell faz uma crítica à postura rígida de regimes totalitários, tendo como perspectiva os muitos exemplos ocorridos ao longo da história da humanidade. O romance elabora muito bem a atmosfera sufocante e estrita de uma sociedade ditatorial e, para fins de análise literária, o fato de que o antagonista da personagem principal expressa valores como estes, reafirma a crítica que o autor propõe com relação a sociedades que chegaram a banir uma variada gama de comportamentos, quase que decretando o fim daquilo que caracterizaria uma sociedade como humana. Ainda, no que concerne à abolição das artes, da literatura e da ciência, Orwell faz um elogio a estes três componentes do conhecimento ao afirmar que a suposição do desaparecimento destes pode causar uma ruptura completa na sociedade, rumo à mecanização completa do ser humano.

Também merece menção, ainda a partir do trecho acima, uma imagem cujo requinte cruel simboliza a opressão pelo poder: a marca de uma bota pisoteando um rosto, para sempre. Esta imagem, assim como o conteúdo do trecho inteiro, dialoga com um excerto de um artigo escrito por Orwell em 1941, intitulado *England, your England*. Nele Orwell descreve a Inglaterra como um dos países mais democráticos do mundo naquela época, embora lhe faltasse verdade e uma visão correta do mundo, o que seria substituído por um forte patriotismo no contexto de guerra como mecanismo de defesa e união social. Ele exemplifica isso a respeito de a classe alta e os empresários acharem que o fascismo era um sistema compatível com a economia inglesa. A burguesia acreditava nisto simplesmente porque Benito Mussolini e Adolf Hitler eram expressamente opostos ao comunismo e sua visão era favorável à Inglaterra. Por isso a burguesia apoiava os bombardeios de Mussolini aos navios de apoio a grupos mais centristas. Foi somente com a chegada dos fascistas ao poder que a burguesia percebeu que a ascensão de Franco seria prejudicial à Inglaterra. Apesar de acharem que o fascismo era ruim para o país, por causa de suas origens revolucionárias e seu sistema dependente do controle militar, Orwell afirma que o Fascismo é um sistema que

favorecia os mais ricos, ao passo que o comunismo ou a social democracia seria favorável às massas e não aos mais ricos.

Segue um trecho desse ensaio que possui paralelo com o trecho do romance destacado anteriormente:

“The intellectuals who hope to see it [England] Russianised or Germanised will be disappointed. The gentleness, the hypocrisy, the thoughtlessness, the reverence for law and the hatred of uniforms will remain, along with the suet puddings and the misty skies. It needs some very great disaster, such as prolonged subjugation by a foreign enemy, to destroy a national culture. The Stock Exchange will be pulled down, the horse plough will give way to the tractor, the country houses will be turned into children’s holiday camps, the Eton and Harrow match will be forgotten, but England will still be England, an everlasting animal stretching into the future and the past, and, like all living things, having the power to change out of recognition and yet remain the same.

(...)It is simply an affirmation of naked power; contained in it, quite consciously and intentionally, is the vision of a boot crashing down on a face.” (Orwell, 1941)⁹⁴

A metáfora da marca de uma bota em um rosto humano possui um paralelo com este trecho do ensaio no que diz respeito à crítica da imposição militar e ditatorial em uma organização totalitária. À medida que O’Brien afirma ser este o destino da humanidade, Winston – e o próprio Orwell – reluta em acreditar que isto seja efetivamente possível algum dia. Enquanto no romance Winston não sabe ao certo o que irá impedir que a humanidade chegue a tal degradação, Orwell direciona esta certeza para o nacionalismo inglês: mesmo com corrupções na sociedade, a Inglaterra continuará sendo a Inglaterra, um animal vivo que se modifica com o tempo, e mesmo assim, continua o mesmo.

Nos parágrafos finais do trecho do romance destacado, é possível observar que, após o monólogo de O’Brien, Winston demonstra sua indignação com relação às afirmações do antagonista e se manifesta contrário às opiniões deste, e por consequência do Partido, com a crença de que algo, ainda indefinido para ele, irá mudar o curso da história e impedir que a humanidade se entregue a tamanha destruição. Esta incerteza do que pode vir a mudar as coisas está presente no personagem, mas não em Orwell, que

⁹⁴ ORWELL, George. *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius - Searchlight Books*: Secker and Warburg, London: 1941. “Os intelectuais que esperam vê-la russificada ou germanizada ficarão desapontados. A brandura, a hipocrisia, a imprudência, a reverência pela lei e o ódio dos uniformes permanecerão, junto com o pudim inglês e o céu nublado. É preciso um desastre muito grande, como uma prolongada submissão a um inimigo externo, para destruir uma cultura nacional. A Bolsa de Valores será derrubada, o arado dará lugar ao trator, as casas de campo se transformarão em acampamentos infantis, o jogo entre Eton e Harrow será esquecido, mas a Inglaterra ainda será a Inglaterra, um animal eterno que se estende para o futuro e para o passado, e, como todas as coisas vivas, com o poder de mudar a ponto de não ser reconhecido e, não obstante, continuar o mesmo. (...) Trata-se simplesmente de uma afirmação de puro poder; contida nele, de forma bastante consciente e intencional, está a visão de uma bota esmagando um rosto.”

afirmava que o Fascismo favorecia apenas a parcela mais rica da população, enquanto que a esperança se encontra no proletariado⁹⁵, na social democracia, no comunismo.

Nos capítulos em que Winston é torturado, o processo elaborado por O'Brien se divide em três: a confissão de Winston de diversos crimes que não cometeu, entregando vários membros do Partido; quando Winston percebe o estado físico e mental de degradação que alcançou por causa das torturas, mas ainda afirma não estar totalmente corrompido, pois ainda não traíra Julia, ainda a amava; e a terceira fase em que Winston é levado para o Quarto 101⁹⁶, que, de acordo com O'Brien, contém o maior temor de qualquer indivíduo, é onde Winston enfrenta seu maior medo: uma gaiola cheia de ratos, prestes a devorar-lhe a face, fazendo com que ele grite para que torturem Julia no seu lugar. Ao clamar pela tortura em Julia e não em si mesmo, o processo chega ao fim, pois, para O'Brien, Winston foi capaz de aceitar a doutrina do Partido, direcionando seu amor de Julia para o *Big Brother*.

Os trechos finais da tortura de Winston demonstram a habilidade de escrita e de narração de Orwell, prendendo a atenção do leitor ao intercalar diálogos e descrições precisas e chocantes da gaiola cheia de ratos ligada a uma máscara que seria colocada no rosto de Winston, fazendo com que os roedores devorassem sua face:

"O'Brien picked up the cage, and, as he did so, pressed something in it. There was a sharp click. Winston made a frantic effort to tear himself loose from the chair. It was hopeless; every part of him, even his head, was held immovably. O'Brien moved the cage nearer. It was less than a metre from Winston's face.

(...)

The cage was nearer; it was closing in. Winston heard a succession of shrill cries which appeared to be occurring in the air above his head. But he fought furiously against his panic. To think, to think, even with a split second left to think was the only hope. Suddenly the foul musty odour of the brutes struck his nostrils. There was a violent convulsion of nausea inside him, and he almost lost consciousness. Everything had gone black. For an instant he was insane, a screaming animal. Yet he came out of the blackness clutching an idea. There was one and only one way to save himself. He must interpose another human being, the BODY of another human being, between himself and the rats.

(...)

'It was a common punishment in Imperial China,' said O'Brien as didactically as ever.

The mask was closing on his face. The wire brushed his cheek. And then — no, it was not relief, only hope, a tiny fragment of hope. Too late, perhaps too late.

⁹⁵ "If there is hope, it lies in the proles" (1984, pág 80)

⁹⁶ Orwell usou o nome *Room 101* como referência a sua experiência na BBC, sobre uma sala de reuniões no primeiro andar, que ele sempre associava a extremo tédio terrível, pois as reuniões realizadas envolviam discussões intermináveis sobre vetos políticos. Há também a metáfora da burocratização do império britânico, um dos motivos pelo qual Orwell pediu demissão da BBC, por estar inconformado em propagar notícias falsas para as colônias asiáticas durante a Segunda Guerra Mundial. Além disso, referências às torturas psicológicas impostas nas ditaduras totalitárias. Em suma, a criação do arquétipo do *Room 101* reflete diversas perversões sociais direcionadas à tortura psicológica, afinal, o conteúdo da sala varia de pessoa para pessoa, uma vez que cada indivíduo possui seus temores pessoais capazes de fazê-lo sucumbir física e psicologicamente. (Fonte: Documentário de curta metragem "The Real Room 101". BBC. 5 de janeiro de 2007.)

But he had suddenly understood that in the whole world there was just ONE person to whom he could transfer his punishment – ONE body that he could thrust between himself and the rats. And he was shouting frantically, over and over.

‘Do it to Julia! Do it to Julia! Not me! Julia! I don’t care what you do to her. Tear her face off, strip her to the bones. Not me! Julia! Not me!’” (Orwell, pág 328-329)⁹⁷

A clareza da escrita de Orwell pode ser sintetizada no trecho acima: os parágrafos de descrição se alternam precisamente com diálogos, possibilitando uma fluidez na formação e na compreensão da cena. O uso de períodos curtos e descritivos contribui para esse efeito, dinamizando a cena, que se assemelha a um filme. Aqui o narrador é predominantemente onisciente em relação aos acontecimentos, uma entidade externa a Winston, que descreve o que lhe acontece, mas ao mesmo tempo relata as percepções da personagem ao seu redor, o que aproxima o leitor da personagem, mas também lhe oferece uma visão da cena toda. Se o narrador estivesse restrito apenas às percepções de Winston, não seria possível ao leitor compreender o que se passava.

O leitor é capaz de acompanhar os acontecimentos de forma muito clara e eficaz, o que não significa afirmar que o conteúdo descrito seja simples, muito pelo contrário. O narrador cria com dinamismo uma cena de tortura extremamente pesada, perturbadora. E o clímax de toda a cena, que não se concretiza – Winston não é devorado pelos ratos – se encontra em um discurso direto da personagem, que grita para que coloquem Julia em seu lugar, seguido de um último parágrafo descritivo, concluindo a alternância entre descrição e diálogo/fala, mostrando como Winston ficou jogado na sala e como se sentia, abandonado, sendo sugado pela terra.

É exatamente neste trecho da tortura que é possível observar o processo de transição de pequeno rebelde de Winston para sua entrega total ao sistema. Ao sentir o cheiro dos ratos bem perto de sua face Winston desmaia, logo depois de o narrador

⁹⁷“O’Brien pegou a gaiola e, ao fazê-lo, pressionou algum mecanismo. Ouviu-se um estalido. Winston, num esforço frenético, tentou se libertar da cadeira. Inútil: todas as partes de seu corpo, inclusive a cabeça, estavam imobilizadas. O’Brien aproximou a gaiola. Ela estava a menos de um metro do rosto de Winston. (...) A gaiola estava cada vez mais próxima; faltava pouco para a máscara se colar a seu rosto. Winston ouvia uma sucessão de guinchos agudos que pareciam estourar no ar, acima de sua cabeça, mas lutava furiosamente contra o pânico. Pensar, pensar, mesmo faltando uma fração de segundo – pensar era a única esperança. De repente, o odor pútrido e boloroso dos ratos alcançou suas narinas. Foi tomado por uma violenta convulsão de náusea e quase perdeu a consciência. Tudo ficara preto. Por um instante tornou-se um demente, um animal uivante. Contudo, regressou do negrume agarrado a uma ideia. Havia uma e somente uma maneira de se salvar. Precisava introduzir outro ser humano, o *corpo* de outro ser humano, entre si mesmo e os ratos. (...) ‘Era um castigo comum na China Imperial’, disse O’Brien, didático como nunca. A máscara estava prestes a se encaixar no rosto de Winston. O arame roçava sua face. E nesse instante – não, não era alívio, apenas esperança, um fragmento de esperança. Tarde demais, tarde demais. Porém subitamente compreendera que no mundo inteiro só havia *uma* pessoa a quem poderia transferir seu suplício – *um* corpo que teria condições de interpor entre si os ratos. E, fora de si, começou a gritar freneticamente. ‘Ponha a Julia no meu lugar! Faça isso com a Julia! Não comigo! Com a Julia! Não me importa o que aconteça com ela. Deixe que esses ratos esfaquelem o rosto dela, que a roam até os ossos. Eu não! Julia! Eu não!’” (Orwell, pág. 333)

manifestar os pensamentos da personagem: “*Suddenly the foul musty odour of the brutes struck his nostrils. There was a violent convulsion of nausea inside him, and he almost lost consciousness. Everything had gone black. For an instant he was insane, a screaming animal.*”⁹⁸ Winston abandona a esfera do intelectual que faz uso de sua mente intensamente como uma busca pela fuga desta situação, afinal a liberdade estava somente na abstração das ideias. Porém, como a tortura lhe afeta profundamente o físico, pondo em risco sua vida, seus instintos tomam conta e toda a racionalidade do trabalhador intelectual desaparece. Ao sentir o cheiro pútrido – semelhante àquele do carpete trançado do primeiro parágrafo do romance – o instinto egocêntrico de Winston lhe dá a solução: torturar Julia no seu lugar. É nessa entrega que ocorre o auge de sua autocentralização. Ao implorar por colocar Julia em seu lugar Winston toma uma atitude extremamente ensimesmada, muito mais do que quando cometeu os pequenos atos de rebeldia com ela. Ele consegue ser corrupto com uma das poucas coisas capaz de levá-lo à mudança social, o afeto por Julia.

O próximo, e último capítulo do romance, mostra Winston em um café, meses depois da tortura tomando um copo de gim – que antes o enojava – e parecendo feliz, agora que era capaz de aceitar o que o Partido propõe e realiza. Ele começa a se lembrar de que encontrou Julia após ter sido torturado e, aqui, ocorre um recurso narrativo interessante que retoma um acontecimento passado que só é mostrado no enredo por meio da lembrança do personagem. Ou seja, como não houve a ação da voz do narrador para contar o que se passou, e por ser uma lembrança turva na mente de Winston, há a ênfase de que o fato não teve tanta importância para o personagem. Em outras palavras, um acontecimento tão importante como rever Julia após os dias de tortura passa despercebido, demonstrando o quão apático Winston estava após ter sido torturado por O’Brien, que passa a ser uma mera lembrança durante uma tarde em um bar.

Na narração isso se dá de forma muito sutil: ele estava jogando xadrez na mesa de bar e começa a divagar e rabisca com os dedos na mesa “ $2 + 2 = 5$ ”, uma clara referência à tortura imposta por O’Brien, e assim a narração segue para uma fala de Julia, para então explicar que eles se encontraram casualmente após estarem cada um na *Room 101*.

“(…) His thoughts wandered again. Almost unconsciously he traced with his finger in the dust on the table:
 $2+2=5$

⁹⁸ Respectiva tradução: “De repente, o odor pútrido e bolorento dos ratos alcançou suas narinas. Foi tomado por uma violenta convulsão de náusea e quase perdeu a consciência. Tudo ficara preto. Por um instante tornou-se um demente, um animal uivante.” (ORWELL, pág 333)

‘They can’t get inside you,’ she had said. But they could get inside you. ‘What happens to you here is FOR EVER,’ O’Brien had said. That was a true word. There were things, your own acts, from which you could never recover. Something was killed in your breast: burnt out, cauterized out.

He had seen her; he had even spoken to her. (...) Actually it was by chance that they had met. It was in the Park, on a vile, biting day in March, when the earth was like iron and all the grass seemed dead.

(...)

‘At the time when it happens,’ she had said, ‘you do mean it.’ He had meant it. He had not merely said it, he had wished it. He had wished that she and not he should be delivered over to the...”⁹⁹ (ORWELL, pág 334-338)

Esse trecho demonstra quanto o aspecto psicológico de Winston estava afetado pela “lavagem cerebral” de O’Brien, estando incapaz de se concentrar e isso se reflete no formato da voz do narrador, oscilando pensamentos difusos e desconexos, entre o que está acontecendo no café, com as divagações da mente da personagem quando se lembra do encontro que teve com Julia.

Ao mencionar que “*Something was killed in your breast: burnt out, cauterized out*”, o narrador pode estar se referindo ao espírito revolucionário de Winston, que foi quebrado durante a tortura e que fez com que ele ficasse em um estado de torpor, incapaz de raciocinar por conta própria, de elaborar pensamentos contrários ao sistema, como costumava fazer. Isso é enfatizado pelo emprego dos verbos no passado, simbolizando a conclusão de uma ação, conjugados em forma de locução verbal (*burnt out, cauterized out*) representando a remoção de algo interior – possivelmente o sentimento de revolta – que é completamente destruído no exterior.

Os parágrafos seguintes vão focar o modo pelo qual o encontro entre os dois se deu, fazendo com que o narrador volte a ser uma instância exterior a Winston, guiando o leitor pelos fatos ocorridos, para depois voltar à cena do café. Tudo isso se dá de forma muito breve, porém precisa, impedindo que o leitor se perca. Aqui a escrita de Orwell se destaca, pois é capaz de fazer um recorte específico, deixando claro como a personagem está diferente, mesmo com alternâncias na voz do narrador.

Porém, há uma marca na voz do narrador em que é possível observar a descrição da natureza como um reflexo da desolação interna de Winston: “*on a vile, biting day in March, when the earth was like iron and all the grass seemed dead*”. A rigidez da terra

⁹⁹ : “ (...) Seus pensamentos mais uma vez divagaram. De modo quase inconsciente, escreveu com o dedo na poeira da mesa: 2 + 2 = 5. ‘Eles não podem entrar em você’, dissera Julia. Mas podiam entrar, sim. ‘O que lhe acontecer aqui é para sempre’, dissera O’Brien. Era verdade. Havia coisas – atos cometidos pela própria pessoa – das quais não era possível recuperar-se. Algo era destruído dentro do peito; queimado; cauterizado. Winston vira Julia; inclusive falara com ela. (...) na realidade, haviam se encontrado por acaso. Fora no parque, num dia horrível de março, de um frio cortante, com a terra dura como ferro e a relva aparentemente toda morta. (...) ‘Na hora que acontece’, dissera ela, ‘é pra valer, sim.’ Com ele fora assim. Não dissera aquilo da boca pra fora. Desejara-o. quisera que ela, e não ele, fosse entregue aos...”

como um ferro, o vento cortante e a relva aparentemente morta são imagens trazidas pelo narrador que permitem demonstrar o quão quebrado Winston tinha sido pelo Partido. Toda a luz presente no primeiro parágrafo do romance como uma ideia de busca pelo esclarecimento agora estão ausentes, completamente destruídas.

O contato com Julia depois de serem torturados está enfraquecido de afeto e volta a ser mecanizado, como quando se conheceram nos corredores do Ministério da Verdade e precisavam conter suas ações para não levantarem suspeitas. A mecanicidade, a esterilidade e a falta de emoção tomam conta tanto de Winston como de Julia, trazendo à tona a ideia da derrota completa de ambos, um panorama que Winston já tinha para si quando elaborava seus escritos no diário. O fatalismo negativo finalmente toma conta e isso significa esterilizar também a vitalidade do narrador, por meio das imagens descritas.

Após esse trecho, a narração volta para a cena no café e descreve a nova rotina de Winston: sem compromissos muito estabelecidos com o Partido, apenas com o comitê do novo dicionário do *newspeak*, mas passa a maior parte de seus dias no bar. E novamente, há uma divagação de Winston sobre sua infância. No entanto, tal divagação é interrompida por achar que poderia ser uma memória falsa. Winston divaga sobre retornar ao Ministério do Amor, ser perdoado, com a alma limpa, confessando e entregando todos, andando pelo corredor sendo alvo com um guarda armado em suas costas, esperando para levar um tiro na cabeça. De volta ao café, ele contempla a imagem do *Big Brother* e reflete que lhe custou 40 anos para entender o sorriso por baixo do bigode do líder, para ele a luta havia terminado, pois agora amava o *Big Brother*. Havia entregado o pouco que tinha de seu espírito revolucionário à burocratização e à mecanização do totalitarismo.

O romance se encerra com a declaração de Winston, por meio do narrador – afinal Winston tinha perdido completamente sua capacidade de se expressar de qualquer maneira – de seu amor pelo *Big Brother*. O final pode ser visto como um teor pessimista, no qual o protagonista é dominado por seu torturador e, além de trair Julia, trai a si mesmo, pois todo o seu espírito pretensamente revolucionário se perde, a “lavagem cerebral” do Partido teria funcionado. É possível que a intenção de Orwell fosse finalizar o enredo do romance com uma ideia avassaladora de derrota do intelectual para instigar a reflexão sobre a força do totalitarismo, que se levado às últimas consequências poderia resultar em uma derrota semelhante à de Winston, e motivar o leitor a ter uma reação quanto a isso. Ou seja, a figura do revolucionário

nunca virá das esferas mais distantes do contato com a realidade, do trabalhador intelectual enclausurado na rotina burocrática, fechado em um ambiente estéril, lidando apenas com questões abstratas e nunca com a prática. O próprio editor de Orwell afirma que:

“Orwell não tem nenhuma esperança, ou ao menos, não permite que seu leitor tenha nem um pouco, por menor que seja, de esperança. Este livro é um estudo sobre um pessimismo desamparado, exceto talvez pelo pensamento de que, se um homem consegue conceber 1984, ele também terá vontade de evitá-lo.”¹⁰⁰

Cabe ressaltar, ainda, que a ideia da entrega de Winston à ideologia do Partido talvez possa funcionar como uma metáfora de como o comunismo se corrompeu à burocratização stalinista, que não passa de uma deturpação da filosofia marxista. A mentalidade pequeno-burguesa de Winston seria uma das chaves de compreensão do stalinismo, ou seja, em parte a mentalidade “revoltada”, que busca satisfações imediatas. E ao mesmo tempo seria um pouco a imagem daqueles que estão incomodados com o sistema, que parece que desejam modificá-lo, mas no fundo e desde sempre querem mesmo é ter privilégios. Ou seja, Winston se encontra no meio do caminho rumo ao intelectual egocêntrico ao extremo, exposto na figura de O’Brien. Suas escolhas centradas em seu benefício próprio o colocam mais perto da ruína da revolução do que da solução mais próxima à realidade dos *proles* com seu senso de coletividade.

Em suma, a personagem de Winston atua como uma crítica à queda da *intelligentsia* de Esquerda perante a ditadura soviética, que propagou a ideia do comunismo de maneira incorreta por toda a Europa por meio dos PC espalhados pelo mundo – como foi o exemplo da tomada na Espanha que levou à ditadura de Franco, uma vez que os fundamentos de Marx são bem diferentes daqueles praticados por Stálin na URSS e dos outros ditadores que se diziam socialistas e comunistas. Ou seja, o essencial seria a violência totalitária que corrompe a democracia socialista, propagando um estereótipo revolucionário, que na verdade tem um princípio contrarrevolucionário.

¹⁰⁰WARBURG, Fredric. “Publisher’s Report” pág 247-250. In: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, The Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul: 1995

1.4 Apêndice: o verdadeiro final

Após o último capítulo toda edição do romance contém um apêndice, que, assim como o livro de Goldstein, é outra manifestação da pluralidade de vozes contidas no romance, possuindo conteúdo direto, político, um ensaio dentro do livro. No caso do apêndice, o objetivo do ensaio é descrever o funcionamento do *newspeak*.

O *newspeak* é a linguagem ficcional¹⁰¹ criada por Orwell no romance, sendo uma das ferramentas de controle usadas pelo Partido. O *newspeak* é uma adaptação da língua inglesa, e que, na esfera do enredo, ainda não substituiu totalmente o uso do inglês corrente. Esta nova língua, criada com a mesma ambiguidade da ideologia *Ingsoc*¹⁰², une palavras sinônimas e antônimas (como em “desescuro” para se referir a “claro”, o contrário de “escuro”) e eventualmente impedirá a expressão de qualquer opinião contrária à do regime do Partido, uma entre tantas das artimanhas de manipulação utilizadas pelo sistema totalitário. O apêndice, em que são expostos os princípios do *newspeak*, mostra a relação entre o social e o linguístico: a função das palavras de não só expressar algo, como simultaneamente destruir seu significado.

Termos como *newspeak*, *doublethink* e *Ingsoc* são exemplos do que se conceituou como orwelliano, um adjetivo que descreve uma situação, ideia ou condição social identificada como sendo destrutiva ao bem-estar social. Termo muito divulgado no meio literário após o sucesso de *1984*, algo que é orwelliano conota uma atitude e uma política de controle por meio da propaganda, da vigilância, da má divulgação de informações, da negação da verdade e da manipulação do passado, incluindo, ainda, o

¹⁰¹ De acordo com Ivan Illich e Barry Sanders, Orwell teria usado como influência o *Basic English* (simplificação da língua inglesa, criada pelo linguista e filósofo Charles Kay Ogden de acordo com o livro *Basic English: A General Introduction with Rules and Grammar* de 1930) para criar o *newspeak*: “A força satírica com a qual Orwell usa o *Newspeak* foi para servir como retrato de uma das ideias totalitárias que ele viu se enraizando nas mentes de intelectuais por toda parte, pode ser entendida apenas se lembrarmos que ele afirma envergonhado sobre uma crença que ele uma vez teve. De 1942 a 1944, como colega de William Empson, Orwell produziu várias transmissões para a Índia escritas em *Basic English*, tentando fazer uso de sua simplicidade gramatical, assim como um artigo no *Tribune* afirma ‘um tipo de corretivo à oratória de estadistas e publicitários.’” (Fonte: ILLICH, Ivan & SANDERS, Barry. ABC: Alphabetization of the Popular Mind. San Francisco: North Point Press, 1989.)

¹⁰² Referente ao Socialismo Inglês, o *Ingsoc* de Orwell nada mais é do que uma corruptela do termo Socialismo Inglês. De acordo com Ben Pimlott, alguns chegaram a enxergar esta perversão como uma acusação ao governo trabalhista de Clement Attlee. (O mesmo Pimlott acrescenta: “De fato, Orwell, que continuou a se ver como um socialista democrata e um defensor do Partido Trabalhista, não estava muito interessado na política veloz de meados da década de 1940, de modo que passou grande parte do período de gestação e escrita do romance (interrompido por uma longa temporada no hospital com tuberculose) longe da fofoca política de Londres, em uma casa de campo na ilha de Jura. No entanto, o romance pode ser visto – como seu predecessor, *A Revolução dos Bichos* – como uma contribuição ao debate que se travava dentro dos círculos socialistas.” (Fonte: Posfácio in: ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.)

conceito de “não pessoa”, alguém cujo passado é extinto de registros públicos, algo semelhante ao Grande Expurgo soviético.

Precisamente, no caso de 1984, o termo *Ingsoc* (*English Socialism*) é o lema que expressa a ambiguidade da ideologia política do regime do *Big Brother*. O *Ingsoc* é um sistema complexo de controle psicológico que impõe a confissão de crimes imaginários e a negação do pensamento revolucionário com o objetivo de fazer com que as pessoas idolatrem o *Big Brother* e o Partido. Está muito ligado a outros termos orwellianos como *doublethink*, *newspeak* e com o lema do Partido: “*Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão, Ignorância é Força*”, um pensar que envolve ambiguidade, um jogo de palavras em que os significados são duplos: têm um sentido preciso e ao mesmo tempo significam seu contrário. Segundo Raymond Williams¹⁰³, essa consciência “dupla” é central em Orwell, uma vez que ele começa a lidar com essa questão e a dialética da realidade inglesa: de que os ingleses burgueses desprezavam os pobres, mas, ao mesmo tempo, somente em virtude da existência da mão de obra proletária, tal a burguesia podia continuar existindo.

De volta ao apêndice, vemos que recebe o título de “Princípios da Novafala”¹⁰⁴ e se divide em três segmentos: Vocabulário A, B e C, antecidos por uma introdução em que se faz uso constante de tempos verbais passados, subentendendo-se uma época temporal futura ao ano de 1984, em um período indeterminado, porém inferior ao ano de 2050 — data especificada no apêndice como a época em que o *newspeak* teria substituído por completo a língua inglesa corrente¹⁰⁵:

“Newspeak was the official language of Oceania and had been devised to meet the ideological needs of Ingsoc, or English Socialism. In the year 1984 there was not as yet anyone who used Newspeak as his sole means of communication, either in speech or writing. The leading articles in ‘The Times’ were written in it, but this was a *tour de force* which could only be carried out by a specialist. It was expected that Newspeak would have finally superseded Oldspeak (or Standard English, as we should call it) by about the year 2050.” (ORWELL, PÁG 343)¹⁰⁶

¹⁰³ WILLIAMS, Raymond. *George Orwell*. New York: The Viking Press, 1971

¹⁰⁴ De acordo com a tradução publicada pela Companhia das letras, de 2010.

¹⁰⁵ Ben Pimlott chega a caracterizar o *newspeak* como “esperanto ideológico”, o que reafirma a ideia de que, mesmo com a proposição do Partido para a implementação do idioma, é algo que nunca irá acontecer, assim como foi com a criação do esperanto, que foi pouco usado, não chegou a se difundir como uma língua oficial de um povo. (Fonte: *Ibid.*)

¹⁰⁶ “A Novafala era o idioma oficial da Oceânia e fora concebido para atender às necessidades ideológicas do Soving, ou Socialismo Inglês. Em 1984 ainda não havia quem o empregasse como meio exclusivo de comunicação, tanto oralmente como por escrito. Os editoriais do *Times* eram redigidos no novo idioma, mas era um *tour de force* que só especialistas conseguiam executar. Prevvia-se que a Novafala substituisse completamente a Velhafala (ou o inglês padrão, como o chamamos) por volta de 2050.” ORWELL, pág 347.

No trecho acima, os verbos empregados no passado estão destacados para enfatizar a noção de época futura em que o apêndice foi escrito, referindo-se aos fatos em orações no pretérito, por consequência, o período histórico do ensaio é posterior aos acontecimentos do romance. Esta característica possui uma importância fundamental para entender o ciclo histórico do romance e a mensagem que Orwell teve intenção de deixar com ele.

Para entender o raciocínio que o apêndice pretende mostrar ao leitor, é preciso compreender a cronologia histórica retratada no romance e suas relações com a História, e como a maneira como Orwell organizou essa cronologia reflete seu pensamento político.

Primeiramente, o romance todo se passa no ano de 1984, o que por si só já é um jogo de ideias com a publicação do romance datada em 1949: para a época, um romance passado no “futuro” poderia significar resolver, ou não, os conflitos pelos quais a sociedade de 1949 passava, o período posterior à Segunda Guerra Mundial. Essa intenção por si já é complexa e teve muitos desdobramentos na crítica, tanto de forma positiva, quanto negativa. Vale sempre lembrar que muitos viram *1984* como um tratado extremamente pessimista da sociedade, uma distorção do pensamento socialista. Porém, é preciso entender o complexo jogo de forças a que Orwell deu vazão e perceber que seu diagnóstico foi muito além da simples crítica ao regime soviético, por exemplo.

Continuando, o período histórico de *1984* representa um futuro para a época em que o livro foi publicado, e ao mesmo tempo é o presente na cronologia interna do romance. Pois bem, para ser classificado como *presente* é preciso haver um passado anterior. Dentro da organização histórica do enredo, no Passado houve revoluções que levaram à ascensão do Partido e do *Big Brother*. Esse passado histórico do romance pode ser encontrado no livro de Goldstein, que conta ter havido um movimento revolucionário nos anos 1940 e 1950 (ironicamente o *presente* de Orwell, a publicação do romance) e em falas de O’Brien com Winston nas cenas de tortura.

Dessa forma, considerando que, no presente, o Partido controla um Estado de regime totalitário, o que antecedeu a Revolução no romance foi o auge do capitalismo, como pode ser observado em um trecho do livro de Goldstein *Teoria e Prática do Coletivismo Oligárquico*: “*This happened to a great extent during the final phase of capitalism, roughly between 1920 and 1940. The economy of many countries was allowed to stagnate, land went out of cultivation...*”. Aqui a cronologia histórica do

romance coincide com a da História, e por consequência com a Segunda Guerra Mundial, ou seja, nas décadas de 1920-1940 tanto no romance, quanto na História, o capitalismo foi o regime que atingiu ápices e também enfrentou grandes crises. . É possível afirmar que, dentro do romance, há um passado correspondente à queda do capitalismo (1920-1940), um presente em que prevalece uma ditadura totalitária (1984) e um futuro ainda não determinado, que se localiza no tempo em que o apêndice foi escrito (2050). Ao relacionar essa sucessão cronológica com o posicionamento político de Orwell, fica claro que para ele o ciclo “capitalismo-totalitarismo-socialismo” manifesta certa lógica, cuja lei de funcionamento merece ser mais bem compreendida. Para entender melhor a organização cronológica do romance e as implicações do posicionamento político de Orwell é importante mencionar o percurso ideológico do autor. Primeiramente, a função da Guerra Civil Espanhola para a formação política de Orwell foi fundamental, pois ele foi capaz de testemunhar o sucesso das comunidades anarco-sindicalistas na Catalunha e a supressão subsequente dessas organizações pela ocupação Stalinista na Espanha, cuja influência continuava de maneira difusa na *intelligentsia* progressista britânica, conforme afirma Ben Pimlott¹⁰⁷. Com isso, ele retorna à Inglaterra convictamente anti-Stalinista, e acima de tudo, anti-totalitarista, e se filia ao *Independent Labour Party*¹⁰⁸.

Orwell era um defensor de uma Europa Federal Socialista, uma posição descrita em um ensaio de 1947 “*Toward European Unity*”¹⁰⁹, em que ele discute as possibilidades políticas para o mundo no pós-guerra e antecedente a Guerra Fria, analisando as potencialidades atômicas dos EUA e da URSS e os possíveis resultados da iminente disputa, como a divisão do mundo em duas superpotências com vários países à margem, completamente rendidos. A respeito desta questão, um dos biógrafos de Orwell, John Newsinger, afirmou:

“(...) the other crucial dimension to Orwell’s socialism was his recognition that the Soviet Union was not socialist. Unlike many on the left, instead of abandoning socialism once he discovered the full horror of Stalinist rule in the Soviet Union, Orwell abandoned the Soviet Union and instead remained a socialist—indeed he became more committed to the socialist cause than ever.”¹¹⁰

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Fonte: CRICK, Bernard. *George Orwell: A Life*. London: Secker & Warburg, 1980.

¹⁰⁹ Artigo publicado na revista *Partisan Review* (ORWELL, George. *Toward European Unity*. Boston: Partisan Review. July-August issue, 1947.). Novamente publicado na coleção de obras do autor (ORWELL, George. *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. San Diego: Harcourt Trade Publishers, 1968)

¹¹⁰ NEWSINGER, John. *Orwell and the Spanish Revolution*. International Socialism Journal Issue 62 Spring 1994. Pubs.socialistreviewindex.org.uk. (acessado em 6 de fevereiro de 2013). Tradução aproximada: “A outra dimensão crucial para o socialismo de Orwell foi seu reconhecimento de que a União Soviética não era socialista. Ao contrário de muitos da esquerda, em vez de abandonar o

De volta ao apêndice de *1984*, no que concerne sua organização interna, como já mencionado anteriormente, após a introdução o ensaio se subdivide em três itens que explicam camadas linguísticas do uso do *newspeak*.

A primeira parte, denominada “Vocabulário A”, aponta um grupo de palavras que lidam com conceitos simples e necessários na vida cotidiana (verbos como comer, beber, trabalhar, cozinhar, etc), praticamente composto por vocábulos já presentes na língua inglesa e de significado e uso muito primário e prático, o que implicaria que palavras e expressões simples fossem escolhidas pelo Partido para serem mantidas no novo idioma, opressor e limitado. Já na segunda parte, o “Vocabulário B”, está um grupo de palavras deliberadamente construído para expressar ideias mais complexas. As palavras desse grupo são compostas de vocábulos de conotação política e pretendem impor a mentalidade no Partido no falante. Por último, o “Vocabulário C” agrupa as palavras que lidam com campos técnicos e são suplementares aos dois grupos anteriores, uma vez que o Partido não quer que as pessoas tenham conhecimento suficiente para saber sobre mais de um assunto. Não há uma palavra em *newspeak* para “ciência” como um todo, e sim palavras separadas para cada ocasião.

Assim como no ensaio *Teorias e Prática do Coletivismo Oligárquico*, o foco narrativo do apêndice se expressa em sujeito neutro e possui caráter enciclopédico e acadêmico, porém há certa aproximação com o leitor por meio do uso do pronome possessivo *our* para integrar o leitor (leia-se tanto o leitor *externo* ao romance, quanto o leitor *interno*, as outras personagens de *1984*, por se tratar de um manual de regras impostas dentro da ordem social da estória):

“ (...) Thus for example, *speedful* meant ‘rapid’ and *speedwise* meant ‘quickly’. Certain of our present-day adjectives, such as *good*, *strong*, *big*, *black*, *soft*, were retained, but their total number was very small. There was little need for them, since almost any adjectival meaning could be arrived at by adding *-ful* to a noun-verb. None of the now-existing adverbs was retained, except for a very few already ending in *-WISE*: the *-WISE* termination was invariable.

(...)

All of these followed their ancient usage, except that *whom* had been scrapped as unnecessary, and the *shall*, *should* tenses had been dropped, all their uses being covered by *will* and *would*.” (ORWELL, PÁG 345)¹¹¹

socialismo, uma vez descoberto o horror do governo Stalinista na União Soviética, Orwell abandonou a União Soviética e permaneceu um socialista — de fato, ele se tornou mais comprometido do que nunca com a causa socialista.”

¹¹¹ “Assim, por exemplo, *velocidade* significava ‘rápido’ e *velocidademente* significava ‘depressa’. Alguns dos adjetivos que usamos hoje, como *bom*, *forte*, *grande negro*, *suave*, foram mantidos, porém em número bastante reduzido. Eram pouco necessários, de vez que quase todo sentido adjectival podia ser obtido por meio da adição de *-oso* a um substantivo-verbo. Todos os advérbios não terminados em *-mente* foram abolidos; a terminação *-mente* era invariável.” O parágrafo seguinte selecionado não foi traduzido pela Companhia das Letras pois, segundo o tradutor “(...) seus exemplos sempre tomam como

Na passagem acima foram destacados o pronome possessivo *our* e os verbos conjugados no passado, reiterando a ideia de que o apêndice foi escrito em um tempo futuro ao do romance, como já mencionado anteriormente. É possível observar que o narrador do ensaio se mostra extremamente culto e conhecedor de regras gramaticais da língua inglesa, porém, por intermédio de sutilezas como o emprego do pronome *our*, pode ser visto como um conhecedor com certa familiaridade acerca dos valores do Partido – Partido este que criou um manual linguístico com fins de domínio social. Essa tentativa de proximidade com o leitor *interno* do romance também pode ser observada no emprego da expressão “*now-existing adverbs*”, conotando a inclusão da presença do narrador no contexto do leitor do apêndice, no caso como interior ao enredo, com o tempo presente, o do emprego do inglês corrente antes da disseminação completa do *newspeak*.

Na última parte do excerto, o uso do adjetivo *ancient* possui relação direta, tanto com o conceito de *antigo* para o contexto do romance, quanto para expressões consideradas antigas na língua inglesa, traços característicos do inglês britânico.

Esses e outros exemplos encontrados por todo o apêndice apenas enfatizam o tema da linguagem e o quanto isso era caro para Orwell. Essa não é a primeira vez que Orwell se dedica a refletir sobre a importância e as potencialidades sociais da linguagem. Em um de seus principais ensaios sobre a língua inglesa e a sociedade, “*Politics and the English Language*”¹¹², Orwell faz um elogio à linguagem simples e objetiva, uma de suas principais marcas estilísticas, e condena o discurso prolixo, frequentemente empregado por muitos acadêmicos e intelectuais de sua época. O artigo condena posicionamentos ambíguos, extamente como aqueles que são empregados pela doutrina do Partido, ao criar o *newspeak*. Ou seja, para o leitor assíduo de Orwell é possível perceber logo de início a crítica feita pelo autor ao elaborar um sistema tão detalhado, cujas escolhas de vocabulário representam escolhas políticas, uma vez que o

base a língua inglesa, e não a portuguesa. Além disso, em algumas passagens, o texto precisou sofrer pequenas adaptações”. Pág 350.

¹¹² Artigo contido na coletânea *Why I Write*. Londres: Penguin Books – Great Ideas, 2004, primeiramente publicado em 1946 na edição de abril da revista *Horizon* (volume 13, edição 76, págs 252-265), uma revista literária inglesa que atuou entre os anos 1940-1949, cuja plataforma principal era dar destaque a novos autores.

O ensaio “*Politics and the English Language*” foi publicamente simultaneamente com outro chamado “*The Prevention of Literature*”. Ambos refletem a preocupação de Orwell com a verdade e como ela depende do uso da linguagem. Orwell observa que o uso proposital de uma linguagem ilusória a fim de esconder fatos políticos e militares tidos como desagradáveis, e também para identificar uma fraqueza de linguagem entre aqueles que se identificavam como pró-soviéticos. No ensaio “*The Prevention of Literature*” ele analisa o tipo de literatura sujeita a uma sociedade totalitária, a qual afirmava ser restrita a uma fórmula e a um sensacionalismo barato.

objetivo do *newspeak* é condensar ao máximo as possibilidades de expressão, impedindo que o indivíduo reflita acerca de sua condição e seja capaz de enunciá-la.

Sobre o tom do livro e o papel do apêndice na obra, que contrasta com o final do romance por meio do ensaio descritivo do newspeak e a possibilidade intangível de controle da criatividade e sua expressão afirmada pelo Partido, Erich Fromm discorre em um pós-fácio¹¹³:

“1984 de George Orwell, é a expressão de um sentimento, e é uma advertência. O sentimento que expressa é de quase desespero acerca do futuro do homem, e a advertência é que, ao menos que o curso da história se altere, os homens do mundo inteiro perderão suas qualidades mais humanas, tornar-se-ão autômatos sem alma, e nem sequer terão consciência disso.”¹¹⁴

No decorrer de seu ensaio, Fromm afirma essa desesperança contida no romance é um conceito que contrasta com uma das características fundamentais do pensamento ocidental: a crença no progresso humano, que surgiu no pensamento grego e foi propagada pelos profetas messiânicos do Velho Testamento. De acordo com Fromm, “essa noção profética era um conceito histórico, (...) a cristandade o transformou em um conceito trans-histórico, embora não tenha abandonado a ideia da conexão entre as normas morais e a política.”¹¹⁵

Já posteriormente, com o desenvolvimento industrial do século XIX e as Guerras do século XX, principalmente com a Guerra Fria¹¹⁶, a humanidade foi confrontada com a ameaça de destruição completa por armas termonucleares desenvolvidas em proporções crescentes, porém nem todos estavam cientes da gravidade da situação em que o mundo se encontrava. Segundo Fromm, o romance *1984* é uma obra fundamental por ter exprimido o sentimento de desesperança contido nesta época “antes mesmo que ele se manifestasse e dominasse a consciência das pessoas”¹¹⁷.

Fromm classifica *1984* de George Orwell, *Nós*¹¹⁸ de Yevgeny Zamyatin e *Admirável Mundo Novo*¹¹⁹ de Aldous Huxley, como a “trilogia das utopias negativas”. As utopias negativas, de acordo com Fromm:

¹¹³ Pós-fácio escrito em 1961 para algumas edições do romance, incluindo a tradução de *1984* da Companhia das Letras.

¹¹⁴ *Ibid.*, pág 365.

¹¹⁵ *Ibid.*, pág 366

¹¹⁶ Considerando que o pós-fácio de Fromm é de 1961, a tensão entre as potências nucleares estava em destaque tanto para os intelectuais, quanto para a política.

¹¹⁷ *Ibid.*, pág 368

¹¹⁸ ZAMYATIN, Yevgeny. *We*. London: Vintage Books, 2007.

¹¹⁹ HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2010.

“(...) expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias positivas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval. Não poderia haver nada mais paradoxal em termos históricos do que essa mudança: o homem, no início do progresso moderno era repleto de esperança. Quatrocentos anos mais tarde, quando todas essas esperanças são realizáveis (...) ele começa a perdê-la.”¹²⁰

Entre os três romances há algumas diferenças de abordagem temática: em *1984* e *Nós* o ambiente retratado se assemelha às ditaduras nazistas e stalinistas, enquanto que em *Admirável Mundo Novo* é um retrato do progresso do mundo ocidental industrial. No que concerne a aspectos filosóficos, as três utopias negativas questionam a possibilidade de a natureza humana ser passível de alteração, de forma que o homem seja capaz de esquecer seu desejo de liberdade, dignidade, integridade, amor, etc. Ou, em outras palavras, o questionamento de que o homem possa um dia esquecer que é humano. Para desenvolver esse raciocínio, Fromm afirma que “as três obras não partem do pressuposto de que não exista algo como a natureza humana; de que as qualidades essenciais ao homem não existem; e de que o homem, ao nascer, é apenas uma página em branco na qual uma sociedade qualquer escreve seu texto.”.

Fromm conclui seu ensaio afirmando que o retrato criado em *1984* é desanimador, principalmente ao levar em conta, como o próprio Orwell afirma, que se trata de um retrato não do “inimigo” e sim de toda a sociedade do final do século XX. Dessa forma, seria possível reagir a este panorama de duas maneiras: tornando-se ainda mais resignado e pessimista ou canalizar tal “desespero” para efetivar mudanças na sociedade:

“Os três autores sugerem que esse perigo (totalitarismo) existe não apenas nas versões russa e chinesa do comunismo, mas que é inerente ao modo moderno de produção e organização e é relativamente independente de várias ideologias. Orwell, como todos os autores das outras utopias negativas, não é um profeta do desastre. Ele deseja nos alertar e nos acordar. Ainda tem esperança – mas ao contrário dos escritores das utopias das fases iniciais da sociedade ocidental, a sua é uma esperança desesperada. (...) Livros como os de Orwell são advertências poderosas, e seria lamentável se o leitor, de modo autocomplacente, interpretasse *1984* como mais uma descrição da barbárie stalinista, sem perceber que o livro se refere também a nós.”¹²¹

Esse raciocínio de Fromm dialoga com um ensaio¹²² de Bernard Crick¹²³, em que este afirma a importância do apêndice no final do livro e o caracteriza como positivo, se contrastado ao final do enredo, que é mais pessimista, por mostrar a entrega de Winston

¹²⁰ Ibid., pág 369.

¹²¹ Ibid., pág 379.

¹²² CRICK, Bernard. “Nineteen Eighty-Four: context and controversy” In: RODDEN, John. *The Cambridge Companion to George Orwell*. Cambridge: University Press, 2007

¹²³ Teórico, político inglês que escreveu uma biografia de Orwell: CRICK, Bernard. *George Orwell: A Life*. Secker & Warburg. 1980.

ao Partido. E ainda, para Crick, o apêndice seria o verdadeiro final do livro. Ou seja, assim como destacou Fromm, Crick enfatiza que a mensagem final de Orwell está contida no apêndice, em que é possível observar que o senso comum, a linguagem coloquial, a literatura irão sobreviver às tentativas de controle e dominação impostas por qualquer regime totalitário que surja na história da humanidade.

Com isso, o objetivo do romance seria alertar o leitor de forma clara e enfática para as mudanças que devem ser feitas na sociedade no sentido de que o mundo não sucumba aos terrores totalitários, e que sim, ainda há uma esperança, desde que seja cultivada a todo custo, mesmo que seja preciso se deparar com os resultados malignos da ascensão de uma ditadura, como ocorrido na União Soviética stalinista e nos fascismos capitalistas.

Assim, muito foi dito na fortuna crítica de direita e de “esquerda” — leia-se stalinista — que Orwell criticou o socialismo (embora valha a pena lembrar que ele mesmo afirmara ser sua intenção em *1984* criticar o totalitarismo de maneira ampla e geral). Todavia, considerando a teoria de Marx, o socialismo e o comunismo propriamente marxistas, de acordo com as descrições teóricas de Marx e Engels, ainda não existiram ¹²⁴. Essa discussão tem sido abordada por teóricos marxistas contemporâneos na tentativa de analisar o que Marx afirmava serem as etapas para empregar o socialismo e depois desenvolver em comunismo — como, por exemplo, ser um país que passou pelo processo de industrialização capitalista — e comparar com as experiências tidas no decorrer da história.

Ou seja, talvez quando, por meio do foco narrativo, Orwell desloca no enredo de *1984* o “socialismo” russo, de caráter totalitário, ditatorial e opressor, para a Inglaterra, um país desenvolvido nos moldes capitalistas, ele estaria criticando a distorção do socialismo stalinista e o não desenvolvimento das premissas de Marx. Por fim, e ainda nesse sentido, pela leitura do apêndice porventura possa ser visto que Orwell defendia o socialismo — e que, em suma, estava profundamente insatisfeito com a situação da Inglaterra no pós-guerra, considerando a potencialidade de um país com uma base operária tão forte, industrialmente desenvolvido e capitalista, capaz de desenvolver, de fato, uma experiência socialista na Europa.

¹²⁴ Segundo Marx, o comunismo só deve ser estabelecido depois de passar pela etapa do socialismo, em países que já passaram pelo processo de industrialização, uma vez que é impossível estabelecer uma revolução com resultados justos em um país onde a maior parte da população passa fome e é miserável, o que foi o caso russo.

CAPÍTULO 2 - ANÁLISE DAS PERSONAGENS

A observação da obra sob o viés político

A função das três personagens principais do romance, Winston Smith, Julia e O'Brien, é essencial para compreender o romance como um todo, tendo em vista o estudo feito acerca do foco narrativo e seus desdobramentos. Para que seja possível traçar análises das personagens será sempre considerada a aparente revolta de Winston Smith perante o sistema opressor do romance, como esse processo se manifesta e se desenvolve.

Enquanto no capítulo anterior foi visto *como* Winston demonstrou sua insatisfação contra o sistema do *Big Brother*, cabe à análise das personagens observar o *porquê*, e quais são as implicações de sua manifestação, tanto na esfera interna do romance – que envolve tanto a personagem principal individualmente, como na sua relação com as outras personagens do romance, Julia e O'Brien – como na esfera exterior à obra, que consiste, primordialmente, no propósito do autor em criticar determinados aspectos da sociedade europeia dos anos 1940, tais como os intelectuais, a ditadura totalitária como uma deturpação do socialismo e do comunismo marxistas, o capitalismo e sua face fascista, as implicações de uma memória coletiva fragmentada e perdida, entre muitos outros temas.

Essa relação entre o *como* e o *porquê* é discutida dentro do romance, principalmente no trecho do diário de Winston em que é explicitado: “*I understand HOW, I do not understand WHY.*”. É possível entender que, dentro da organização da obra, ficam esclarecidas por meio do narrador – um dos meios em que se manifesta a voz da personagem – todas as especificações do funcionamento da sociedade do *Big Brother*, em outras palavras o *como*. Para entender o motivo, o *porquê*, por trás desta organização social, é preciso compreender a crítica feita por Orwell por meio de diversos aspectos como a organização das personagens no romance, as relações estabelecidas entre si e como este espectro contribui para o argumento principal do romance organizado por meio destas ferramentas literárias.

De acordo com Irving Howe¹²⁵, Winston nunca tem acesso ao motivo por trás da organização do *Ingsoc*, pois em um sistema opressor o homem se torna a função em um

¹²⁵ HOWE, Irving. “1984: History as Nightmare”. In: ORWELL, George. *Orwell's “Nineteen Eighty-Four”: text, sources, criticism*. Irving Howe (editor) New York : Harcourt, Brace & World, 1963.

processo que nunca lhe é permitido entender ou controlar. O fetichismo do Estado substitui o fetichismo das *commodities*.

Partindo do final em que Winston se encontra prostrado e entregue à opressão do Partido, é possível encontrar um tom pessimista atribuído ao livro. Conforme já foi discutido na análise do foco narrativo do apêndice, o verdadeiro final da obra se encontra exterior ao enredo, dando-lhe um panorama positivo e esperançoso de que a ditadura totalitária do *Big Brother* não conseguiria prosperar por muito tempo. Pois bem, mesmo tendo em vista somente o final do enredo, que exclui o apêndice, o então atribuído “pessimismo” de Orwell não se mostra como um posicionamento do autor e sim uma crítica à leitura feita por opositoristas da Esquerda, sobre as limitações do comunismo.

Dessa forma, segundo Irving Howe, o romance não pode ser compreendido a partir de análises literárias fechadas em categorias, pois ele se coloca em uma situação em que estas categorias não são mais significativas:

“Everything is hardened into politics, the leviathan has swallowed man. About such world it is, strictly speaking, impossible to write a novel, IF only because the human relationships taken for granted in the novel are here suppressed. The book must be approached through politics, yet not as a political study or treatise. If something else, at once a model and a vision – model of the totalitarian state in its ‘pure’ or ‘essential’ form and a vision of what this state can do to human life.”¹²⁶

A observação do livro por intermédio da ênfase política cria uma tensão entre as imagens de poder e inteligência desenvolvidas no romance, sendo um salto para a reflexão do próprio Orwell sobre sua insatisfação com o desenvolvimento político, como, de certa forma, um mal necessário. Insatisfação esta manifesta de maneira honesta o suficiente a ponto de não suprimir os lados de uma luta travada dentro dele mesmo, como autor e homem de militância.

Dessa forma, se a análise da obra pelo viés político permite observar que o herói está fadado a se entregar à repressão, é visível que Orwell esquematiza uma imagem crítica sobre o comportamento da esquerda que foi corrompida, sendo o único tipo de poder que tentou instituir o comunismo, mas que o destruiu ao se deixar levar por restrições autoritárias e burocráticas. A consequência disso, foi a criação de empecilhos

¹²⁶Tradução livre: “Tudo fica enrijecido pela política, o leviatã engoliu o homem. Sobre tal mundo, estritamente falando, fica impossível escrever um romance, senão somente porque as relações humanas subestimadas no romance aqui são suprimidas. O livro deve ser abordado pelo viés político, porém não como um estudo político ou um tratado. Ele é outra coisa, por um lado um modelo e uma visão – um modelo do estado totalitário em sua forma ‘pura’ ou ‘essencial’ e uma visão do que este estado é capaz de fazer com a vida humana.”.

para que o verdadeiro socialismo pudesse prosperar e só então, a partir deste, fazer desenvolver o comunismo idealizado por Marx e Engels.

Portanto, ao contrário do que diversos críticos de Orwell afirmam – que ele teria sido um reacionário agindo contra o comunismo, talvez seja possível afirmar que, mais do que tudo, ele defendia um socialismo democrático, condizente com as propostas originais de superação radical do capitalismo. Mostrava, assim, sua insatisfação pelos atos de autoritarismo cometidos por aqueles que estiveram e estavam no poder, que se diziam líderes do comunismo. Ora, o socialismo e o comunismo estritamente marxistas nunca chegaram a se desenvolver, pois sempre foi o caso de haver algum tipo de corrupção da teoria a qual Marx e Engels defendiam, sendo esta a revolução do proletariado contra a burguesia, a tomada do poder e a construção de uma sociedade socialista e que só seria possível em um país onde o capitalismo já estivesse em um estágio avançado e onde o proletariado tivesse uma mentalidade revolucionária. Essas concepções vinham do fato de que apenas em um país onde o proletariado adquirisse uma consciência revolucionária poderia se concretizar o levante que criaria a ditadura do proletariado.

Tendo isso em mente, vale sublinhar que o centro crítico do romance se manifesta contra todo e qualquer tipo de totalitarismo, cujo um dos grandes exemplos foi a tomada de poder na URSS por Stálin. Uma das medidas de Stálin foi a burocratização do Estado, ou seja, a centralização do poder nas mãos de poucos. Este é um dos pontos mais atacados pelos críticos da corrente, que afirmam que Marx e Engels sempre foram contra tal centralização, e isso pode ser observado de maneira bem clara nas esferas de autoridade e hierarquia retratadas pelo romance, em que o Partido do *Big Brother* detém o poder.

Para rebater aqueles que defendem a visão de um Orwell conservador, pelo simples fato de ele criticar o stalinismo, convém resgatar algo que parecem esquecer: Marx visava um Estado onde o poder estivesse com o proletariado, o que não aconteceu na URSS stalinista, onde o poder estava centralizado na cúpula do Partido Comunista. Para os trotskistas, a organização burocrática stalinista proporcionou avanços muito importantes na solução de problemas básicos dos trabalhadores — como a miséria, a saúde e educação — ao terem sido expropriadas as grandes empresas. Porém, ao serem dirigidas pela burocracia stalinista que reprimia os trabalhadores em defesa de interesses próprios, contrários aos interesses da classe trabalhadora, não houve a extinção da exploração da mão de obra trabalhadora, havendo perseguições políticas aos seus

opositores, e não garantindo a democracia operária, constituindo uma verdadeira ditadura. A propaganda oficial do stalinismo fala em distribuição da riqueza nacional e superação da pobreza, mas devido ao forte teor repressivo e centralizador da economia o que aconteceu, na prática, é que se criou um novo regime agrário e feudal¹²⁷.

Os críticos do stalinismo consideram a URSS como um estado operário com deformações burocráticas, e não exatamente um estado socialista. Para os trotskistas, o estado soviético de Stálin se converteu em um sistema que, em lugar da ditadura do proletariado pregada por Marx e Engels, constituía-se de uma ditadura de uma casta dirigente que, embora não fosse proprietária dos meios de produção e nem uma classe social, acumularia benefícios e privilégios às custas da classe trabalhadora.

Além da questão do totalitarismo russo, que é uma presença marcante no livro pela própria influência que o Partido Comunista de Stalin teve na Europa, o romance de Orwell representa a burocratização política inglesa, aqui simbolizada pela organização contraditória dos ministérios do *Ingsoc* – o Ministério da Verdade é responsável pela manipulação de notícias, literatura e entretenimento; o Ministério da Paz controla supostas guerras entre os continentes; o Ministério do Amor mantém a ordem e as leis e o Ministério da Fartura é responsável pelas questões econômicas, que é escassa e pobre em variedade de mercadorias. Ao criar ministérios que se dirigem ao oposto de sua nomenclatura, Orwell evidencia a questão da confusão política instaurada na Inglaterra, em que o nome oficial de determinada organização política não condiz com os atos realizados pela mesma, demonstrando a grande influência na disseminação do fascismo na Europa.

A grande gênese da problemática europeia do totalitarismo se encontra principalmente em exemplos como Stálin e Hitler, que dominaram territórios europeus causando a Segunda Guerra Mundial. Por isso, é impossível deixar de lado seu desenvolvimento e suas influências remanescentes em países como a Inglaterra e a Espanha, que contribuíram como panorama de base para as reflexões de Orwell:

“The power-worship which is the new religion of Europe, and which has infected the English intelligentsia, has never touched the common people. They have never caught up with power politics. The ‘realism’ which is preached in Japanese and Italian newspapers would horrify them. One can learn a good deal about the spirit of England from the comic coloured postcards that you see in the windows of cheap stationers’ shops. These things are a sort of diary upon which the English people have unconsciously recorded themselves. Their old-fashioned outlook, their graded snobberies, their mixture of bawdiness and hypocrisy, their extreme gentleness, their deeply moral attitude to life, are all mirrored there.

¹²⁷Fonte: NETTO, José Paulo. *O que é Stalinismo*. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1981.

(...) And yet the gentleness of English civilization is mixed up with barbarities and anachronisms. Our criminal law is as out-of-date as the muskets in the Tower. Over against the Nazi Storm Trooper you have got to set that typically English figure, the hanging judge, some gouty old bully with his mind rooted in the nineteenth century, handing out savage sentences.

(...) The totalitarian idea that there is no such thing as law, there is only power, has never taken root. Even the intelligentsia have only accepted it in theory.”¹²⁸ (ORWELL, “England your England”, 1941.)

O trecho acima, do artigo de Orwell sobre o panorama inglês no começo da Segunda Guerra, pode evidenciar algo das relações de poder a que estão expostos os personagens do romance. Também, em complemento, pode-se ver algum paralelo à ideia de que as ideias totalitárias não se arraigaram na Inglaterra, como é demonstrado no apêndice de *1984*.

Assim como acontece na organização social de *1984*, apesar de as medidas tomadas pelo líder soviético terem alavancado a economia, seu governo se tornou uma grande deturpação do marxismo-leninismo, virando uma ditadura totalitária, não permitindo a participação do povo na tomada de decisões e na realização da revolução. Apesar de ter sido possível remover a presença capitalista na Rússia, assim como acontece na sociedade distópica em *1984*, o fenômeno de desigualdade e exploração da mais-valia típico do capital ainda existia, caracterizando-se pela exploração da maioria proletária e direcionando o poder e as riquezas para os poucos membros de uma casta de dominação política dentro do Estado: ou seja, o Partido do *Big Brother*, como alegoria da traição revolucionária, serve como obstáculo para a efetiva implementação do socialismo/comunismo.

Em outras palavras, a atmosfera de opressão em que transitam os personagens de *1984* teve bases históricas bastante reais e palpáveis. O totalitarismo soviético se organizou por meio de uma ditadura burocrática do regime de partido único. E este tipo de organização influenciou dezenas de Partidos Comunistas espalhados pelo mundo,

¹²⁸Tradução: “A adoração do poder, que é a nova religião da Europa, e que contagiou a *intelligentsia* inglesa, jamais atingiu as pessoas comuns. Elas nunca acompanharam a política do poder. O ‘realismo’ que é pregado nos jornais japoneses e italianos as deixaria horrorizadas. Podemos aprender bastante sobre o espírito da Inglaterra com os cartões-postais coloridos cômicos que vemos nas vitrines das papelarias baratas. Essas coisas são uma espécie de diário no qual o povo inglês se registrou sem ter consciência. A aparência antiquada, as gradações de esnobismo, a mistura de indecência com hipocrisia, a extrema brandura, a atitude de vida profundamente moral, tudo está refletido ali.(...) Contudo, a brandura da civilização inglesa está misturada com barbaridades e anacronismos. Nosso direito criminal está tão desatualizado quanto os mosquetes na Torre de Londres. Contra as tropas de choque nazistas, contrapomos aquela figura tipicamente inglesa, o juiz enforcador, algum velho valentão sofrendo de gota, com a cabeça no século XIX, pronunciando sentenças selvagens. (...) A ideia totalitária de que não existe essa coisa chamada lei, que existe apenas o poder, jamais ganhou raízes aqui. Até mesmo a *intelligentsia* a aceitou apenas em teoria.”(in: ORWELL, George. “Inglaterra, nossa Inglaterra”. In: *Como Morrem os Pobres e Outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.)

contribuindo para que o conceito de comunismo fosse distorcido. A ditadura da burocracia foi a grande máquina que operou o socialismo de Stálin após a derrota dos capitalistas, isto é, mesmo após a aparente eliminação do capitalismo, ainda há uma subordinação ao regime do capital por meio da burocracia. E assim como era no capitalismo, a concentração de poder e controle estão nas mãos de um seleto grupo, não há uma democratização das tomadas de decisões.

Como Orwell era um observador preciso dos acontecimentos à sua volta, não foi difícil perceber que esta distorção política se espalhava para além das fronteiras russas, disseminando o conceito corrompido de socialismo e da organização comunista, sendo assim o pano de fundo principal de seus escritos, tanto fictícios, quanto ensaísticos. O romance *1984* é apenas uma organização estética bastante elaborada de seu trabalho estabelecido desde meados dos anos 1930 com a Guerra Civil Espanhola. Foi por meio do formato de um romance distópico que ele escolheu mobilizar diversas ferramentas críticas, uma das principais sendo o modo pelo qual seus personagens se comportam no dentro dele.

2.1 A jornada de Winston: o herói degradado

O primeiro capítulo de *1984* é um dos mais importantes, pois resume de maneira eficaz os principais elementos da obra, além de introduzir o leitor ao estilo de Orwell e apresentar as personagens principais da história. No primeiro capítulo já são apresentados os termos orwellianos como *newspeak*, *Ingsoc*, *Big Brother*, *Oceania*, etc., um recurso clássico de narrativas distópicas em que o leitor é inserido no ambiente, em que há um deslocamento espacial e temporal, fazendo com que as mudanças da esfera fictícia sejam apresentadas ao leitor como fatos¹²⁹. No caso de *1984*, o narrador vai descrevendo detalhadamente as características do mundo criado no romance, com o objetivo de situar ao leitor, e ao mesmo tempo apresentar as reflexões da personagem.

“It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen. Winston Smith, his chin nuzzled into his breast in an effort to escape the vile wind, slipped quickly through the glass doors of Victory Mansions, though not quickly enough to prevent a swirl of gritty dust from entering along with him.

(...) Winston made for the stairs. It was no use trying the lift. Even at the best of times it was seldom working, and at present the electric current was cut off during daylight hours. It was part of the economy drive in preparation for Hate Week. The flat was seven flights up, and Winston, who was thirty-nine and had a varicose ulcer above his right ankle, went slowly, resting several times on the way. On each landing, opposite the lift-shaft, the poster with the enormous face gazed from the wall. It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption beneath it ran.

(...) He moved over to the window: a smallish, frail figure, the meagreness of his body merely emphasized by the blue overalls which were the uniform of the party. His hair was very fair, his face naturally sanguine, his skin roughened by coarse soap and blunt razor blades and the cold of the winter that had just ended.” (ORWELL, pág. 3)¹³⁰

¹²⁹ É comum encontrar em obras distópicas dois recursos que expliquem o aspecto de determinada organização desconhecida ao leitor: em um primeiro caso, em que o personagem faz questionamentos compartilhados com o do leitor sobre o funcionamento da sociedade, que é respondida por uma personagem que o guia ou faz uma introdução inicial por meio de uma narração – este recurso é mais comum em filmes por meio de narração em *voice over*. Já em um segundo caso, as novidades do mundo ficcional distópico são apresentadas como fato e cabe ao leitor compreender o que se passa no decorrer da história. Este último recurso é mais comum em narrativas, pois há mais material que permite a reflexão do leitor a fim de tirar suas próprias conclusões. No caso de *1984* é possível afirmar que se trata de uma mistura destes dois recursos: o leitor não compreende o mundo em que Winston vive e passa a entendê-lo junto à personagem por meio do foco narrativo, que demonstra as reflexões e indagações do próprio Winston. Ou seja, para o leitor de *1984*, a compreensão da obra se dá por meio de algumas explicações fornecidas por recursos narrativos e pela interpretação de fatos no decorrer do romance.

¹³⁰ “Era um dia frio e luminoso de abril, e os relógios davam treze horas. Winston Smith, queixo enfiado no peito no esforço de esquivar-se do vento cruel, passou depressa pelas portas de vidro das Mansões Victory, mas não tão depressa que evitasse a entrada de uma lufada de poeira arenosa junto com ele. (...) Winston avançou para a escada. (...) O apartamento ficava no sétimo andar e Winston, com seus trinta e nove anos e sua úlcera varicosa acima do tornozelo direito, subiu devagar para descansar várias vezes durante o trajeto. Em todos os patamares, diante da porta do elevador, o poster com o rosto enorme fitava-

Os excertos são dos três primeiros parágrafos do romance, em que é possível observar a predominância da descrição, tanto do ambiente em que a personagem se encontra – o prédio empoeirado e mofado, o pôster nas paredes do prédio com o desenho do *Big Brother* – quanto uma das poucas descrições físicas da personagem no decorrer de todo o romance. A ênfase na descrição dos aspectos físicos de Winston ocorre na terceira parte do livro, em que é torturado por O'Brien, como o final de um ciclo que começa com a florescimento da consciência da personagem – que é, porém, destruída junto com seu corpo, durante a tortura.

Winston é retratado como uma figura frágil e pequena, com a pele áspera e uma úlcera varicosa acima do tornozelo direito, que pode possuir uma relação com a repressão, em todos os sentidos, a qual Winston está submetido. A função da ferida na narrativa pode ter um aspecto freudiano, de teor psicossomático, um fenômeno referido na psicanálise pelo conceito de *conversão*¹³¹, na qual a ansiedade é convertida em sintomas físicos, no caso ao representar toda a repressão imposta a Winston. Ou seja, os efeitos de fatores sociais e psicológicos influenciam os processos orgânicos do corpo e do bem-estar, manifesto em uma ferida epidérmica repugnante. A ferida atua como um reflexo dos horrores da sociedade, atuando diretamente no corpo de Winston. Quanto mais há o recalque de ideias e pensamentos contra as opressões impostas pelo Partido, maior a úlcera varicosa fica. Finalmente, quando Winston estabelece uma relação amorosa com Julia, a ferida se cicatriza, tornando possível relacionar a questão da repressão intencionada pelo regime do Partido com a postura e as ações de Winston: se a ferida na perna representa a insatisfação da personagem com relação ao seu cotidiano, e só desaparece quando Winston se relaciona com Julia, é possível afirmar que as “energias” dele só se estabilizam com relação a algo que se mostra completamente oposto à ideologia do Partido, uma vez que é imposta a supressão das relações amorosas e sexuais, permitida apenas para fins procriativos, com a intenção de direcionar toda a vitalidade da população para atividades relacionadas ao cotidiano do Partido.

É possível analisar vários aspectos literários e sociais ao considerarmos o nome do personagem principal, demonstrado no trecho acima. Primeiro, a escolha do nome

da parede. Era uma dessas pinturas realizadas de modo a que os olhos o acompanhassem sempre que você se move. O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ, dizia o letreiro, embaixo. (...) Winston foi para junto na janela: o macacão azul usado como uniforme do Partido não fazia mais que enfatizar a magreza de seu corpo frágil, miúdo. Seu cabelo era muito claro, o rosto naturalmente sanguíneo, a pele áspera por causa do sabão ordinário, das navalhas cegas e do frio do inverno que pouco antes chegara ao fim.” (ORWELL, PÁG 11-12).

¹³¹ Fonte: BREUER, Josef & FREUD, Sigmund. *Studies in hysteria*. London Penguin Classics, 1952.

Winston com o sobrenome Smith permite traçar um paralelo com a sociedade em que Orwell vivia: no começo do século XX, a Inglaterra era um país em que as questões de classe eram muito marcadas, de forma que a origem das famílias podia ser determinada pelo sotaque e pelo nome e sobrenome de um indivíduo¹³².

Além dos significados que o sobrenome Smith possui na cultura inglesa, o nome Winston possui uma relação com o contexto histórico de Orwell, podendo ser uma analogia a Winston Churchill¹³³. Para o leitor inglês do pós-guerra, se deparar com uma personagem principal com o nome do líder inglês que foi decisivo para o fim da Segunda Guerra e com o sobrenome mais comum do país, há a possibilidade de haver uma identificação muito forte e, ao mesmo tempo, a impressão de que Winston Smith é um homem inglês comum.

No que concerne à análise literária, é possível caracterizar Winston Smith como o protagonista do romance. Ao contrário do herói da epopeia, o protagonista em um romance se caracteriza por um homem comum que enfrenta a realidade cotidiana¹³⁴. Existem diversas classificações sobre os tipos de personagens, portanto, no que concerne a classificação sobre a personagem principal, é relevante enumerar a tipologia de Vladimir Propp¹³⁵ de *condutor da ação*, que a descreve como personagem responsável pelo primeiro impulso à ação, representando a força temática que pode nascer de um desejo, necessidade ou carência.

Portanto, Winston é a personagem sobre a qual o foco narrativo se debruça exclusivamente e revela seus pontos de vista e trajetória durante todo o enredo. Porém, não é possível afirmar que Winston seja o herói¹³⁶ da narrativa, no sentido literal da palavra, de defensor, pois para compreendê-lo é preciso analisá-lo com determinada distância crítica.

¹³² Uma pesquisa realizada por um geógrafo inglês, James Cheshire, pela University College London, mostra, através de um mapa interativo, os sobrenomes mais comuns em Londres, com origens de diversas nacionalidades. Smith é o sobrenome de origem inglesa com mais popularidade, o equivalente no Brasil ao sobrenome Silva. Mais informações e o mapa elaborado pelo pesquisador podem ser acessados em <http://names.mappinglondon.co.uk/>

¹³³ Primeiro ministro britânico durante a Segunda Guerra Mundial, fez alianças com o então presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, que considerava um aliado fundamental na derrota do nazismo alemão. O próprio editor de Orwell, Fredric Warburg, comenta na resenha que faz do 1984 que Winston é uma alusão ao Primeiro Ministro. (Fonte: MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, The Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul: 1995.).

¹³⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

¹³⁵ PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Forense, 2006.

¹³⁶ A etimologia da palavra herói vem do grego *heros* e significa guerreiro, protetor, defensor. No decorrer da história da literatura a figura do herói sempre remete aquela de uma figura do bem, em busca da defesa de algum valor ou algum objetivo. (Fonte: *Online Etymology Dictionary*)

Historicamente, a figura do herói possui um caráter solitário, de um único ser provida de valores e virtudes que irão trazer a salvação para a sociedade, como por exemplo, Homero da *Odisseia* de Ulisses, a personagem Hamlet de Shakespeare no século XVI, até figuras de heróis românticos do século XIX, como Jean Valjean de *Os Miseráveis* de Victor Hugo. No século XX, porém, esta imagem do herói benfeitor já não se equipara ao funcionamento da sociedade. Numa outra vertente, e tendo em vista uma leitura materialista, um evento como a Revolução Russa trouxe o foco na coletividade: a busca por uma solução por meio da união de várias pessoas, fazendo com que o herói seja um coletivo, uma classe, e não apenas uma pessoa. Se observarmos movimentos como o marxismo, o socialismo e o comunismo, que buscam entender a luta de classes nos momentos de desestabilização social, o foco na coletividade talvez possa ser transferido para a produção e análise artísticas, rompendo então o padrão do herói idealizado para um herói que foi corrompido pelos valores da sociedade e que tenta buscar uma solução. Ocorre porém que, se isso for feito individualmente, e não coletivamente, há o risco de que não sejam efetuadas alterações mais abrangentes no funcionamento da sociedade.

Tendo em vista esta ruptura de valores que surgem no século XX, é possível ver Winston como o intelectual com pretensas simpatias revolucionárias, porventura um herói em potencial, contudo socialmente distante do contato que os proletários têm com a luta de classes, e até mesmo com a exclusão social e econômica intensas. Mas esse protagonista parece estar fadado desde início ao fracasso, uma vez que sua revolta fica na incompletude do ato solitário: nem mesmo Julia parece compartilhar de seu posicionamento. Considerando o fim de Winston no romance, completamente dormente e tomado pelo *Big Brother*, é possível perceber que sua “busca” não obteve êxito. Uma vertente teórica que dialoga com o posicionamento de Winston no romance é apresentada por Goldman¹³⁷ ao expressar:

“O romance possui uma natureza dialética na medida em que, precisamente, participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda a forma épica supõe, e, por outra parte, de sua ruptura insuperável; a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos, e a sua oposição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações.

O herói *demoníaco* [termo usado por Lukács, a qual Goldman refere anteriormente como *degradada*] do romance é um louco ou um criminoso, em todo o caso, como já dissemos, um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chama de ‘romance’.”

¹³⁷ GOLDMAN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1990, pág. 8.

Para compreender melhor o excerto, de acordo com o pesquisador Celso Frederico, em um artigo sobre Goldman:

“O ‘herói problemático’ faz a sua aparição, inicialmente em Dom Quixote e, depois, em Stendhal, Flaubert e Goethe. Romance, aqui, é crônica social: é estudo das relações entre os personagens problemáticos e os contextos sociais opressivos: essas relações nos contam a tentativa de realização de valores autênticos num mundo hostil aos valores; portanto, busca degradada de valores por personagens desadaptados – busca condenada ao fracasso, que assinala o caráter precário e problemático da forma romance.”¹³⁸

Dessa forma, não seria descabido atribuir a caracterização criada por Goldman, com base na teoria de Lukács, à personagem principal de *1984*. De acordo com a terminologia expressa acima, Winston poderia ser visto como um *herói degradado*, por não concretizar sua revolta; com uma *busca degradada*, que é o simples fato de se revoltar contra o Partido do *Big Brother*, fadada ao fracasso; de *valores autênticos*, ou seja, a busca inicial pela revolução; em um *mundo degradado*, a sociedade repressora do *Big Brother*.

Isso permite entender de maneira crítica a trajetória de Winston durante todo o romance. Como já descrito anteriormente, o processo de conscientização da personagem se elabora de maneira aparentemente intensa, porém, a única atitude mais concreta de sua revolta é o caso amoroso com Julia. Ou seja, Winston materializa seus pensamentos de maneira egoísta, pois somente ele e Julia usufruem das vantagens de seu envolvimento. Não há uma tomada de poder, um golpe de estado: as personagens se relacionam apenas para aliviar o aprisionamento de suas próprias vidas, visando seu próprio bem-estar. Apesar de o relacionamento amoroso ser uma ruptura com os valores do Partido, não é o suficiente para criar mudanças nas vidas de outras pessoas, senão às de Winston e Julia.

Assim, é possível afirmar que o papel de Winston na sociedade era apenas de um intelectual que parece buscar *valores autênticos*, ou seja, expressar sua insatisfação com o plano social corrente, mas que não se completa, uma vez que não consegue romper com seu limite de classe, de trabalhador intelectual a serviço de um regime totalitário.

Esse posicionamento de Winston pode ser visto como o de um intelectual com algumas pretensões revolucionárias em meio a uma sociedade repressora, que atingem somente a instância na qual ele se encontra: o intelectual criticado por Orwell busca

¹³⁸ FREDERICO, Celso. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. *Estudos Avançados*, São Paulo, 2005, pág. 436.

expressar seu descontentamento somente com aquilo que o afeta, excluindo-se da massa oprimida e com potencial de transformação. Dessa forma, há uma forte condenação do papel dos ditos “intelectuais” na luta social – e que pode até ser levada em discussão no panorama contemporâneo.

Porém, tendo em vista um parâmetro maior dentro do romance, Winston se limita a ter um posicionamento estritamente burguês: não aprofunda sua consciência de classe para realmente realizar, ou simplesmente incitar, algum tipo de mudança social. Esse tipo de tomada de posição é explicado por Trótski¹³⁹ ao afirmar que a *intelligentsia*¹⁴⁰ se distancia do socialismo por depender materialmente dos recursos burgueses provenientes do sistema capitalista. É um processo complexo na qual determinada categoria com instrução teórica, e por causa de tal orientação, deveria naturalmente, criar laços com o socialismo, porém o oposto acontece. De acordo com Trótski, o intelectual prefere manter distância da coletividade proletária típica dos movimentos organizados, como, por exemplo, sindicatos de operários. Isso pode ocorrer pelo simples fato do intelectual muitas vezes se sentir superior às massas, esperar influenciar pessoas e ter seguidores em vez de perceber-se como parte de um todo que opera coletivamente, sem distinções ou privilégios. É um paradoxo considerando que, ainda de acordo com Trótski, o socialismo, em sua essência, significa a libertação de todas as formas de trabalho mental em todos os tipos de limitações sócio-históricas. Essa premissa oferece uma ponte ideológica com a qual a *intelligentsia* da Europa poderia, e deveria, rumar ao campo do socialismo democrático. Com o passar do tempo e observando os desdobramentos ficcionais na própria obra de Orwell, o intelectual tende a ser cada vez mais difícil de associar ao socialismo.

Esse ponto trazido por Trótski consiste em uma das questões principais ao (não) desenvolvimento do comunismo na Europa: o distanciamento de outras classes com relação aos trabalhadores apenas fortalece o sistema opositor, ou seja, o capitalismo - contribuindo para que haja cada vez mais empecilhos para a implementação de mudanças sociais. E principalmente, a negação por parte da classe intelectual em se considerar como integrante da classe trabalhadora. Tendo isso em vista, é possível

¹³⁹ TROTSKI, Leon. *The intelligentsia and socialism*. Londres: New Park Publications, 1974.

¹⁴⁰ O conceito de *intelligentsia* caracteriza um grupo de pessoas engajadas em um trabalho intelectual complexo e que envolve a criatividade, que se direciona ao desenvolvimento e a disseminação da cultura, em outras palavras, o trabalhador cerebral. Por *intelligentsia* também se pode compreender os intelectuais de um país, ou mais especificamente, um grupo restrito que fornece uma visão abrangente do mundo e que possui – direta ou indiretamente – algum tipo de atividade política envolvendo o mundo artístico, teórico e cultural. (Fonte: Dicionário *Merriam-Webster Online* acessado em <http://www.merriam-webster.com/>)

afirmar que a trajetória de Winston no romance, como um intelectual do Partido, foi traçada exatamente como Trótski explica. Winston se coloca na posição “confortável” como membro de uma *intelligentsia* interna ao romance – e que representa uma crítica à *intelligentsia* europeia dos anos 1930 e 1940 – faz apenas o que lhe traz algum tipo de mudança no âmbito íntimo e privado, no caso a ruptura com o sistema por meio do caso com Julia.

Todavia, é injusto afirmar que a personagem se restringe a isso, pelo contrário, ele possui consciência de que é possível haver uma tomada do poder, mas somente através da classe trabalhadora, os *proletários*, sendo possível perceber que ele se manifesta como o típico intelectual que não se vê integrante da massa trabalhadora, e sim como alguém à margem disso: entende como a sociedade funciona, mas se recusa a ser o precursor e disseminador de ideias “revolucionárias”.

Ainda, em direção a uma análise mais ampla do romance, o papel de Winston fadado ao fracasso é uma crítica à própria forma do romance no período do pós-guerra, como afirma Frederico no trecho anterior. Uma crítica que pode ser muito bem vinculada a Orwell, considerando seu papel no período da década de 1920-1950 com relação à corrente Modernista de escritores: a defesa de uma escrita consciente dos anos 1930, em vez de se estabelecer como um autor apenas de intenções estéticas dos anos 1920.

Dessa forma, o que leva essa trajetória da personagem no romance (a tomada de consciência, manifestação de um tipo de revolta benéfica para si, se render ao Partido e abandonar o processo inicial de tomada e consciência) talvez possa ser mais bem compreendida por meio de uma dinâmica de antagonismo entre as classes sociais. É possível observar a tentativa da personagem em buscar seu papel na sociedade e atribuir-se um valor, principalmente ao seu trabalho, considerando que esta é a atividade que mais engloba os afazeres sociais dentro do romance. Tendo em vista que o conceito marxista de luta de classes — controle dos meios de produção por uma burguesia, que explora trabalhadores a fim da obtenção de lucro (mais-valia), ou seja, o que define as classes é a posse dos meios de produção e não a renda — é possível afirmar que Winston esteja completamente envolvido neste processo, uma vez que durante sua trajetória ele passa de potencial revolucionário, subordinado ao Partido, para ser apenas mais um conformado e manipulado pelo sistema a fim de salvar sua própria vida no momento de tortura. Ou seja, Winston atravessa a luta de classes dentro do romance de forma a

inverter seu papel nela: de revolucionário passa a trabalhador do Partido isento de maiores tarefas, por ter entregado seu intelecto, e sua fidelidade, à Julia, na tortura.

Ainda, a respeito da trajetória da revolta de Winston no romance, é possível observar seu posicionamento de revolta intelectual pequeno-burguesa sob o ponto de vista do fatalismo, que explica a noção de limitação sobre suas ações. Em outras palavras, ao cometer pequenos atos de revolta, como escrever no diário, Winston tem claro para si que seria pego pela polícia e que seus atos não alcançariam algum tipo de mudança mais concreta:

“He could not help feeling a twinge of panic. It was absurd, since the writing of those particular words was not more dangerous than the initial act of opening the diary, but for a moment he was tempted to tear out the spoiled pages and abandon the enterprise altogether.

He did not do so, however, because he knew that it was useless. Whether he went on with the diary, or whether he did not go on with it, made no difference. The Thought Police would get him just the same.

For a moment he was seized by a kind of hysteria. He began writing in a hurried untidy scrawl: theyll shoot me i dont care theyll shoot me in the back of the neck i dont care down with big brother they always shoot you in the back of the neck i dont care down with big brother...”¹⁴¹ (ORWELL, pág 22)

O trecho acima ilustra o conflito da personagem em prosseguir ou não com a escrita de seu diário e como este pequeno ato alimenta uma mania de perseguição, que simboliza o fatalismo de Winston. Ao mesmo tempo em que está ciente do potencial revolucionário que possui, Winston sabe que eventualmente será descoberto, não importa o que fizer, atribuindo-se uma falsa esperança, mesmo sabendo da possível inutilidade de suas ações para instaurar algum tipo de mudança social. É possível que esse seja o motivo pelo qual ele tenha optado por tomar atitudes que apenas o beneficiaram, em vez de lutar por uma causa coletiva, mesmo tendo em mente o fracasso.

Essa questão é um ponto particularmente relevante tanto no romance quanto na obra de Orwell, pois é preciso compreender que, ao colocar Winston sob uma perspectiva mais fatalista e, eventualmente, pessimista, não significaria afirmar que, nesse aspecto da leitura fatalista, este também é o posicionamento do autor, de acordo com biografismos encontrados na fortuna crítica conservadora de Orwell.

¹⁴¹ “Não conseguiu evitar uma fígada de pânico. Um absurdo, já que escrever aquelas palavras específicas não era mais perigoso do que o ato inicial de começar um diário; por um momento, porém, teve a tentação de arrancar as páginas inutilizadas e deixar todo o projeto de lado. Não o fez, porém, porque sabia que era inútil. (...) Não fazia a menor diferença levar o diário adiante ou não. De toda maneira, a Polícia das Ideias haveria de apanhá-lo. (...) Por um momento foi tomado por uma espécie de histeria. Começou a escrever, em garranchos apressados e sem capricho: vão me dar um tiro não me incomodo vão me dar um tiro na nuca não me incomodo abaixo o grande irmão eles sempre atiram na nuca não me incomodo abaixo o grande irmão.” (ORWELL, pág. 29-30)

Levando em consideração o ambiente totalitário do romance como uma ferramenta crítica é necessário manter esse posicionamento também nos desdobramentos desta esfera, ou seja, em meio a uma sociedade repressora, ficcionalmente criada para fazer uma crítica social aos eventos do pós-guerra, a figura de Winston como o intelectual pessimista e egoísta também significa criticar o posicionamento de diversos intelectuais da época de Orwell diante de um desafio social e econômico que invoque mudanças.

O protagonista do romance é um personagem contraditório, cujas nuances contribuem para a formação de um tipo social consistente, tanto na época de Orwell quanto na época atual. Em seguida, veremos os desdobramentos de tais nuances a partir das análises dos personagens Julia e O'Brien na construção do herói degradado e sua derrota anunciada – o que contribui comparativamente para a compreensão da trajetória do protagonista.

2.2 O papel de Julia: o contraste

No romance a busca de Winston por meios de se manifestar contra ao sistema do *Big Brother* tem seu ápice em seu caso amoroso com Julia. O envolvimento entre os dois, que se dá de uma maneira mais carnal do que amorosa, possui muito significado, tanto para a constituição de Winston como o herói degradado — uma vez que o máximo que ele realmente realiza é alugar um quarto para se encontrarem às escondidas — quanto para questões mais complexas como sublimação dos prazeres carnavais imposta pelo sistema e os resultados disto, tanto para Winston, quanto em um aspecto mais amplo, para uma sociedade.

No que diz respeito ao papel de Julia no enredo, é possível classificá-la como *foil*¹⁴². Esta tipologia consiste em uma personagem que contrasta com outra, geralmente com o protagonista, com a intenção de realçar certas qualidades do mesmo. Ainda, o *foil* necessariamente não precisa ser o oposto da personagem principal, eles podem ser bem semelhantes, mas o *foil* pode possuir uma característica específica que o difere do protagonista, permitindo qualquer comparação entre os dois com a intenção de discerni-los entre si.¹⁴³ De acordo com um professor americano, Thomas F. Gieryn¹⁴⁴, existem três usos literários para esta tipologia: para enfatizar um contraste entre personagens; por meio de exclusão e por meio de atribuição de culpa.

A partir do envolvimento entre Winston e Julia é possível perceber a complexidade e ambiguidade de ambos no que diz respeito ao envolvimento contra o *Big Brother*. Enquanto Winston possui uma consciência um pouco mais ampla do funcionamento da sociedade e de que uma mudança será possível por meio da união dos *proles*, Julia só se dedica a pequenas furtividades contra o Partido, por meio do sexo, da aquisição de alimentos não artificiais, uso de maquiagem, etc. Winston possui uma consciência mais abstrata, enquanto que Julia possui uma consciência mais concreta, focada em pequenas ações corruptas. É aqui que a categoria de *foil* se aplica muito bem à personagem de Julia: são alguns de seus aspectos que contrastam com Winston, fazendo com que ele se destaque como personagem principal da narrativa, eles possuem muitas semelhanças, sendo que a principal é a vontade de se rebelar contra o Partido.

¹⁴² Nas pesquisas não foi encontrada a tradução em português para este termo, somente em inglês e francês: *faire-valoir* ou o termo equivalente, ainda em inglês, *side-kick*, que significa companheiro, parceiro, escudeiro, este último que remete à figura de Sancho Pança em *Dom Quixote*, permitindo se ter uma ideia do que esta categoria trata em termos literários.

¹⁴³ AUGER, Peter. *The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory*. Londres: Anthem Press, 2010.

¹⁴⁴ GIERYN, Thomas F. *Cultural Boudaries of Science: Credibility on the line*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Por outro lado, é possível ver os atos de rebeldia de Julia como mais efetivos do que os de Winston. As ações dela, quando comparadas às dele, são em menor escala, porém muito mais frequentes, fazendo com que o comportamento de Julia seja um horizonte do máximo de rebeldia que Winston pode atingir, se continuasse apenas pensando nas consequências imediatas para si.

“(...) She spent an astonishing amount of time in attending lectures and demonstrations, distributing literature for the junior Anti-Sex League, preparing banners for Hate Week, making collections for the savings campaign, and such-like activities. It paid, she said, it was camouflage. If you kept the small rules, you could break the big ones.

(...) Life as she saw it was quite simple. You wanted a good time; ‘they’, meaning the Party, wanted to stop you having it; you broke the rules as best you could. She seemed to think it just as natural that ‘they’ should want to rob you of your pleasures as that you should want to avoid being caught. She hated the Party, and said so in the crudest words, but she made no general criticism of it. Except where it touched upon her own life she had no interest in Party doctrine. He noticed that she never used Newspeak words except the ones that had passed into everyday use. She had never heard of the Brotherhood, and refused to believe in its existence. Any kind of organized revolt against the Party, which was bound to be a failure, struck her as stupid. The clever thing was to break the rules and stay alive all the same. He wondered vaguely how many others like her there might be in the younger generation people who had grown up in the world of the Revolution, knowing nothing else, accepting the Party as something unalterable, like the sky, not rebelling against its authority but simply evading it, as a rabbit dodges a dog.”¹⁴⁵ (ORWELL, pág. 148 - 150)

O trecho acima mostra de maneira muito clara como a revolta se manifesta em Julia: ela mantém um disfarce perante o Partido para poder cometer pequenas ilegalidades sem que ninguém desconfie de sua posição. Ela vê com mais objetividade a vida em sociedade: o Partido, de um lado, que priva os direitos dos cidadãos e, estes, quando o fazem, tentam de todas as maneiras infringirem as regras e manterem-se vivos. Esta diferença de ponto de vista com relação a Winston se apresenta como o próprio narrador (desdobrado como a voz do raciocínio de Winston sobre Julia) explica: Julia cresceu após a tomada de poder do Partido, sendo assim, a ditadura do *Big Brother*

¹⁴⁵ : “(...) [Julia] Passava uma quantidade impressionante de tempo assistindo a palestras e apresentações, distribuindo panfletos para a Liga Juvenil Antisexo, preparando faixas para a Semana do Ódio, fazendo coletas para a campanha da poupança e outras atividades similares. Valia a pena, dizia. Tudo pura camuflagem. Se você obedecesse às regras desimportantes, poderia desobedecer às importantes. (...) Para ela, a vida era uma coisa muito simples. Você fica querendo se divertir e ‘eles’, ou seja, o Partido, faz de tudo para evitar que você se divirta. Você faz de tudo para infringir as regras. Ela parecia achar muito natural que ‘eles’ quisessem privar você de seus prazeres, assim como era natural que você quisesse evitar ser flagrado. Odiava o Partido, e dizia isso com palavras grosseiras, mas não o criticava globalmente. Só se interessava pela doutrina do Partido quando ela dizia respeito a sua vida particular. Winston percebeu que nunca usava palavras da Novafala, com exceção das que haviam migrado para a linguagem corrente. Nunca ouvira falar na Confraria e se recusava a acreditar em sua existência. Todo tipo de revolta organizada contra o Partido lhe parecia uma bobagem. A coisa mais inteligente a fazer era infringir as regras e dar um jeito de continuar vivo. Ele ficou pensando que devia haver muitas outras garotas como ela na geração mais nova. Pessoas que haviam crescido no mundo da Revolução, ignorantes de tudo o mais, aceitando o Partido como uma coisa tão inalterável quanto o céu, deixando-se rebelar contra sua autoridade, mas tratando de esquivar-se, como um coelho escapa de um cão.” (ORWELL, pág. 156 – 159)

é a única realidade a qual ela conhece, portanto, considera esta realidade como imutável e faz o que está em seu alcance para obter vantagens, e ao mesmo tempo, se mascarando em atividades do Partido para não ser descoberta. Já Winston, que nasceu no período anterior à instituição da ditadura do Partido, consegue assimilar a ideia de que uma alternativa social é possível, e necessária.

O fatalismo encontrado em Winston é muito mais forte em Julia, simplesmente pelo fato de ela não conhecer nenhum outro tipo de realidade social. Ela tem como certo de que é impossível derrubar o sistema, e até considera possíveis movimentos de oposição como bobagens, porém, e ao mesmo tempo, por consequência deste fatalismo que o limita, ela consegue realizar mais ações corruptas do que Winston, que se posiciona como um pensador do sistema, compreendendo alguns de seus aspectos e tendo uma memória escassa de seu passado, mas que realiza poucas ações contra o Partido. Se Winston agisse à altura de sua capacidade reflexiva ele guiaria Julia, e toda a geração mais nova que não conhece outra realidade, rumo a uma mudança contra o sistema, mas não é o que ele faz. Winston se contenta em viver no mesmo panorama de Julia, cometendo pequenos delitos, que apenas lhe favorecem, subestimando seu eventual papel como agente transformador.

Quando Winston aluga um quarto para poder se encontrar com Julia é possível perceber que toda a potencialidade de sua revolta abstrata se concentra somente em manter o caso amoroso, uma vez que o sexo por prazer era tido como crime. Em uma primeira instância, o envolvimento dos dois é político, afinal é uma ruptura com o sistema, porém ele se encerra neste patamar. Ao invés de fazer uso do relacionamento amoroso para tentar entrar em contato com os proletários, e não com a suposta *Brotherhood*, que se mostra uma isca do Partido para capturar revolucionários, Winston demonstra novamente seu caráter egoísta ao suprir somente sua necessidade fisiológica no relacionamento com Julia.

O sistema estabelecido entre os dois na qual Julia traz comidas para Winston – chocolate e café que são impossíveis de encontrar, a não ser com os *proles*, o que é classificado como atividade ilegal – faz com que o relacionamento deles tenha um aspecto doméstico inédito para Winston, e é possível compreender esta dinâmica sob um ponto de vista que pode ser visto como machista por parte dele, tendo visto sua satisfação em ter Julia lhe fazendo comida, arrumando a casa, se maquiando para ele, etc.

O papel de Julia neste ambiente doméstico é muito importante, tendo em vista a análise de um símbolo muito importante no romance, o chocolate, que remete a um episódio em que Winston se recorda de sua infância por meio de um sonho:

“One day a chocolate ration was issued. There had been no such issue for weeks or months past. He remembered quite clearly that precious little morsel of chocolate. It was a two-ounce slab (they still talked about ounces in those days) between the three of them. It was obvious that it ought to be divided into three equal parts. Suddenly, as though he were listening to somebody else, Winston heard himself demanding in a loud booming voice that he should be given the whole piece. His mother told him not to be greedy. There was a long, nagging argument that went round and round, with shouts, whines, tears, remonstrances, bargainings. His tiny sister, clinging to her mother with both hands, exactly like a baby monkey, sat looking over her shoulder at him with large, mournful eyes. In the end his mother broke off three-quarters of the chocolate and gave it to Winston, giving the other quarter to his sister. The little girl took hold of it and looked at it dully, perhaps not knowing what it was. Winston stood watching her for a moment. Then with a sudden swift spring he had snatched the piece of chocolate out of his sister’s hand and was fleeing for the door.

(...) His mother drew her arm round the child and pressed its face against her breast. Something in the gesture told him that his sister was dying. He turned and fled down the stairs, with the chocolate growing sticky in his hand. He never saw his mother again. After he had devoured the chocolate he felt somewhat ashamed of himself and hung about in the streets for several hours, until hunger drove him home. When he came back his mother had disappeared.”¹⁴⁶ (ORWELL, pág. 188 - 189)

A partir do momento em que Winston encara sua culpa sobre sua mãe – e juntamente do seu envolvimento com Julia – ele se torna capaz de, em parte, curar seu desconforto emocional. Segundo Keith Alldritt¹⁴⁷, o reconhecimento de culpa de Winston também traz a identificação de um valor pelo qual a culpa é trazida ao plano consciente. E este valor também está presente no sonho: ele é representado pelo gesto da mãe que protege a criança. Winston sabe que esse gesto representa algo que foi extinto na Oceânia, que é uma expressão espontânea de um sentimento humano. O sonho, de fato, é um recurso em que é possível acessar o inconsciente da personagem e

¹⁴⁶ “Um dia distribuíram uma ração de chocolate. Havia semanas ou meses que não aparecia chocolate. Lembrava-se muito nitidamente daquele fragmento precioso de chocolate. Era uma barrinha de duas onças (naquele tempo ainda se media em onças) para os três [Winston, a mãe e sua irmã ainda bebê]. Era óbvio que a barrinha deveria ser dividida em três partes iguais. De repente, como se estivesse ouvindo outra pessoa falar, Winston ouviu sua própria voz exigindo aos berros que a mãe lhe desse a barra inteira. A mãe lhe disse para não ser guloso. Seguiu-se uma discussão longa e irada que não saía do lugar, com gritos, gemidos, lágrimas, advertências, barganhas. A irmãzinha, agarrada à mãe com as duas mãos, exatamente como um filhote de macaco, olhava para ele por cima do ombro dela com olhos enormes e tristes. No fim a mãe separou três quartos de chocolate e entregou a Winston, dando em seguida o resto à filha. A menininha agarrou o que lhe davam e ficou olhando para o chocolate sem expressão, talvez por não saber o que fosse aquilo. Por um momento, Winston a fitou. Depois, com um bote rápido e súbito, tomou o pedaço de chocolate da irmã e correu para a porta.(...) A mãe envolveu a criança com o braço e pressionou seu rosto contra o peito. Alguma coisa naquele gesto fez Winston entender que a irmã estava morrendo. Virou-se e disparou escada abaixo; em sua mão o chocolate começou a derreter. Foi a última vez que viu a mãe. Depois que devorou o chocolate, ficou um pouco envergonhado e perambulou pelas ruas durante várias horas, até que a fome o fez voltar para casa. Quando chegou, a mãe havia desaparecido.” (ORWELL, pág. 195-196)

¹⁴⁷ ALLDRITT, Keith. *The making of George Orwell*. London: Edward Arnold, 1969.

que traz de volta à mente de Winston a possibilidade de experienciar qualquer tipo de sentimento, que é negado no seu atual sistema de vida.

O trecho acima possui uma semelhança muito forte com o estilo dickensiano de descrição: o foco em detalhes, dando um caráter pitoresco à cena, a temática do sofrimento infantil com relação à pobreza e, acima de tudo, estipula a importância que o chocolate tem como um símbolo na narrativa. É uma representação do egoísmo de Winston, presente muito cedo em sua personalidade, e que traz à tona, de maneira difusa, a memória de sua infância quando Julia lhe traz chocolates, que são tão escassos:

“She felt in the pocket of her overalls and produced a small slab of chocolate. She broke it in half and gave one of the pieces to Winston.(...) But at some time or another he had tasted chocolate like the piece she had given him. The first whiff of its scent had stirred up some memory which he could not pin down, but which was powerful and troubling.

(...) But there was still that memory moving round the edges of his consciousness, something strongly felt but not reducible to definite shape, like an object seen out of the corner of one’s eye. He pushed it away from him, aware only that it was the memory of some action which He would have liked to undo but could not.”¹⁴⁸ (ORWELL, pág. 139 - 140)

É possível observar o aspecto materno que é atribuído a Julia por Winston, de maneira sutil, neste meio doméstico em que o relacionamento deles se desenvolve. Porém, sob um ponto de vista psicanalítico, Winston tenta reprimir a lembrança que o chocolate lhe traz, por representar seu egoísmo que surge na infância e que, de maneira inconsciente, interfere em seus atos, uma vez que o relacionamento com Julia lhe traz prazer, mas não muda nada na esfera social. Nesse sentido, talvez ele reprima a lembrança do chocolate para não afetar seu relacionamento com Julia e, mais importante, sua autoimagem.

Dessa forma, o chocolate é um grande símbolo com alto teor freudiano no romance, e tendo um valor social muito forte por ser um produto escasso. E, ainda, a maneira como Winston lida com isso diz muito a respeito de seu posicionamento: o roubo do chocolate da mãe no passado, trazido à tona quando Julia divide em partes iguais para os dois um pedaço pequeno de chocolate. Mais uma vez, a categoria de *foil* pode ser destacada para compreender melhor Julia. Ela não compartilha do egoísmo de Winston, muito pelo contrário, ela busca na clandestinidade um produto muito raro e o

¹⁴⁸ “(...) [Julia] apalpou o bolso do macacão e tirou lá de dentro uma pequena barra de chocolate. Partiu-a ao meio e deu um dos pedaços a Winston. (...) Em algum momento de sua vida Winston já havia provado um chocolate semelhante ao pedaço que ela lhe oferecera. Tão logo o odor lhe chegou às narinas, emergira de sua memória algo que ele não conseguia definir, mas que era forte e perturbador. (...) Só que aquela lembrança continuava rondando as fronteiras de sua consciência, algo intensamente sentido mas não reduzível a contornos definidos, como um objeto que se via com o rabo do olho. Afastou-a de si, ciente apenas de que se tratava da lembrança de um ato que ele gostaria de reverter, mas não podia.” (ORWELL, pág. 148-149)

divide igualmente com ele, algo que ele nunca faria. Assim, é muito perceptível como o contraste entre essas duas personagens funciona no romance para evidenciar a mesquinharia de Winston. A posição de Winston com relação ao chocolate é extremamente oposta à de Julia, uma vez que ele quer ter para si um objeto raro e Julia busca compartilhá-lo, fazendo dele um direito para os dois e não um privilégio.

Outro objeto de importância simbólica sobre o envolvimento de Winston e Julia é o peso de papel que Winston compra na loja do Sr. Charrington. A compra do objeto em si já implica um dos pequenos atos de rebeldia que Winston comete: mais uma vez, trazendo algum tipo de benefício somente para si próprio. Qualquer objeto antigo e belo sempre levantava suspeitas. De início, o peso de papel simboliza a materialização do ódio de Winston por Julia, quando ele suspeita que ela o espionava, cogitando agredi-la com o objeto, que então perde seu significado de símbolo do passado para ser apenas uma ferramenta de vidro.

De acordo com Alldritt, esta sugestão da fraqueza da percepção civilizada de Winston reforça a impressão no leitor da crueldade intensa presente nos membros da Oceânia, à qual Winston também está sujeito. Depois do envolvimento romântico com Julia, o peso de papel passa a ter um aspecto lírico, com ênfase na sua coloração delicada e textura como uma metáfora sentimental dos dois:

“There was such a depth of it and yet it was almost as transparent as air. It was as though the surface of the glass had been the arch of the Sky enclosing a tiny world with its atmosphere complete. He had the feeling that he could get inside it, and that in fact he was inside it, along with the mahogany bed and the gateleg table, and the clock and the steel engraving and the paperweight itself. The paperweight was the room he was in and the coral was Julia’s life and his own, fixed in a sort of eternity at the heart of the crystal.”¹⁴⁹ (ORWELL, pág. 169)

Aqui, o peso de papel possui um significado mais profundo. Ao mesmo tempo em que serve para evocar a textura particular do sentimento de Winston por Julia, ele também pode sugerir e se relacionar com os sonhos que ele tem sobre sua mãe: *“It had all occurred inside the glass paperweight, but the surface of the glass was the dome of the sky, and inside the dome everything was flooded with clear soft light in which one*

¹⁴⁹“Havia uma tamanha profundidade ali, e no entanto o vidro era quase transparente quanto o ar. Era como se a superfície do vidro fosse o arco do céu, encerrando um mundo minúsculo em sua atmosfera completa. Winston tinha a sensação de que seria capaz de entrar ali e de que na verdade estava ali dentro, ele, a cama de mogno, a mesinha de abas dobráveis, o relógio, a gravura de aço e o próprio peso de papeis. O peso de papeis era o quarto onde ele estava, e o coral era a vida dele e a de Julia, fixadas numa espécie de eternidade no coração do cristal.” (ORWELL, pág. 176)

could see into interminable distances.”¹⁵⁰ A contemplação da beleza do peso de papel contribui para certo lirismo na obra, que antecede o momento em que Winston e Julia são descobertos pela polícia. O sonho de Winston é sucedido pela contemplação dele e de Julia de uma lavadeira proletária logo abaixo na janela do quarto que canta ao pendurar roupas no varal:

“Under the window somebody was singing. Winston peeped out, secure in the protection of the muslin curtain. The June sun was still high in the sky, and in the sun-filled court below, a monstrous woman, solid as a Norman pillar, with brawny red forearms and a sacking apron strapped about her middle, was stumping to and fro between a washtub and a clothes line, pegging out a series of square white things which Winston recognized as babies’ diapers. Whenever her mouth was not corked with clothes pegs she was singing in a powerful contralto:

It was only an ‘opeless fancy.

It passed like an Ipril dye,

But a look an’ a word na’ the dreams they stirred!

They ‘ave stolen my ‘eart awye!

The tune had been haunting London for weeks past. It was one of countless similar songs published for the benefit of the proles by a sub-section of the Music Department.”¹⁵¹ (ORWELL, pág. 159)

De acordo com Alldritt, o conteúdo insignificante da canção não é o importante e sim a expressão de sanidade e de sentimento humano. Ao observar a lavadeira ele se sente diante da beleza: a atitude vívida da passagem se mostra oposta ao que vem a seguir, a prisão e tortura de Winston. A contemplação de Winston sobre a lavadeira e o peso de papel é uma de suas experiências mais profundas de amor e admiração pela vida. Ainda, conforme o crítico, ao ouvirem a canção, Winston e Julia tomam consciência da escassez e vulnerabilidade da experiência que tiveram em seu caso amoroso.

E é no momento em que a polícia os descobre que o peso de papel se quebra, simbolizando a transição estética do romance: não se trata mais de uma estória com uma saída romântica em que um homem se regenera por meio de um caso amoroso, e sim sua subjeção e redução perante o sistema opressor do *Big Brother*. De acordo com Alldritt, para Orwell a busca pela renovação inevitavelmente leva à vingança nas mãos

¹⁵⁰ Respectiva tradução: “Tudo o que acontecera, acontecera no interior do peso de papel de vidro, mas a superfície do vidro era a abóbada celeste, e no interior da abóbada celeste tudo estava inundado de uma luz muito clara e suave que permitia que se visse a distâncias intermináveis.”

¹⁵¹ Respectiva tradução: “Havia alguém cantando sob a janela. Protegido pela cortina de musselina, Winston olhou para fora. O sol de junho ainda brilhava alto no céu, e no pátio enrolado uma mulher gigantesca, sólida como um pilar normando, com braços fortes e vermelhos e avental de tecido grosseiro em volta da cintura, andava pesadamente de lá para cá entre uma tina e um varal, pendurando uma série de quadrados brancos que Winston identificou como fraldas de bebê. Sempre que sua boca não estava entupida com pregadores de roupa, ela se punha a cantar num contralto vigoroso: *Era um capricho e nada mais, Doce como um dia de abril, Mas seu olhar azul de anil/Roubou para sempre a minha paz!* Fazia várias semanas que só se ouvia aquilo em Londres. Era uma das inúmeras canções, todas muito parecidas, compostas para uso dos proletas por uma subseção do Departamento de Música.”

de uma sociedade fundada no ódio pela vida. A mente do século XX, como é representada por Winston, pode tentar mover-se rumo uma vida mais abundante, mas a consequência desta ação está condenada a vivenciar uma retaliação terrível da ordem não humana ao seu redor. Trata-se da experiência da destruição sádica de um modo de vida sem consciência.

No que diz respeito à busca de Winston pela *Brotherhood*, que ele acreditava ser liderada por O'Brien, a crença de Winston em uma instituição já estabelecida demonstra sua vontade de ser guiado em uma suposta revolução, em vez de usar as próprias forças e ideias para organizar um novo movimento, a típica posição do intelectual acomodado, enfatizando a ideia já retratada do herói degradado. Em contrapartida, Julia possui certo entendimento sobre o funcionamento da sociedade que Winston desconhece: a suspeita de que o Partido manipulasse informações com a intenção de capturar revolucionários e de que os bombardeios na cidade são esquematizados para manter a população assustada: *"But the issue still struck her as unimportant. 'Who cares?' she said impatiently. 'It's always one bloody war after another, and one knows the news is all lies anyway.'"*¹⁵² E ainda, se posiciona como descrente da existência de uma oposição ao Partido, acreditando ser impossível que se estabeleça algum tipo de revolta organizada.

Aqui é possível perceber a ambiguidade e a complexidade de Julia, ao mesmo tempo em que ela é menos consciente de questões mais abstratas e até por demonstrar profundo desinteresse no livro de Goldstein (*"'You read it,' she said with her eyes shut. 'Read it aloud. That's the best way. Then you can explain it to me as you go.'"*¹⁵³), uma preciosidade para Winston. Ela se mostra muito ciente do funcionamento em minúcias da sociedade ao seu redor, enquanto que Winston está mais afastado do contato com a realidade. Outra característica que permite com que se atribua um caráter revolucionário a Julia é o fato de que ela não faz uso de palavras em *newspeak*, que é uma maneira de expressar o descontentamento com a sociedade do *Big Brother* a partir do momento em que não se faz uso de suas imposições linguísticas.

Em uma análise mais ampla, é possível afirmar que ambas as personagens se complementam no processo de aquisição de consciência e em certos aspectos da aplicação de elementos da revolta, o que reafirma a relação protagonista/escudeiro

¹⁵² "Mas ela continuava achando aquela questão desprovida de interesse. 'E daí? ', disse, impaciente, 'É sempre uma merda de guerra depois da outra, e a gente sabe que no fundo é tudo mentira.'"

¹⁵³ "'Por que você não lê? disse ela de olhos fechados. 'Leia alto. É a melhor maneira. E você pode ir me explicando enquanto lê.'"

mencionada anteriormente. Porém, no final ambos falham em suas empreitadas, uma vez que Winston entrega Julia durante a tortura e ela faz o mesmo com ele. Com isto, é possível que Orwell estabeleça uma crítica ao modo com que aqueles que não pertençam à classe operária se manifestem na sociedade: de maneira fragmentada e egoísta, porém não sem deixar de fazer algo que esteja ao seu alcance.

Tendo em vista o panorama ideológico do Partido, em que há a junção de opostos por meio do *doublethink* é possível afirmar que a relação de Winston e Julia é a materialização pura deste panorama ambíguo: os dois são opostos que se unem, complementando um ao outro e ao mesmo tempo se opondo. Os dois são pessoas que trabalharam para o Partido, ou seja, já representam a minoria da sociedade que não é marginalizada, mas, ao mesmo tempo, está na parcela que se mostra incapaz de instituir algum tipo de modificação social. Eles são privilegiados e, ao mesmo tempo, incapazes, pois a única esperança da Oceânia está com os *proles*. E se distinguem no que diz respeito às atitudes de corrupção do sistema: enquanto Winston só busca o que alivia a sua sensação de indignação, e se recusa a ver suas ações como limitadas, sempre pensando em questões abstratas e agindo de maneira incoerente com suas ideias, Julia coloca como claro para si que não há uma questão filosófica mais profunda e age conforme o Partido determina em questões mais importantes criando uma “camuflagem” para poder cometer pequenos atos de clandestinidade.

2.3 O'Brien: o duplo de Winston

Assim como Julia, a personagem de O'Brien aparece no início do romance e possui um papel complexo com relação a Winston. Tudo a que o leitor tem acesso com relação a esta personagem se limita à compreensão e indagações da personagem principal sobre ele. Não se sabe seu primeiro nome, apenas seu sobrenome, e O'Brien é um dos membros do núcleo do partido, uma figura da qual Winston desconhece a função, mas que possui um caráter de mistério e que, ao mesmo tempo, intriga e assusta Winston:

"The other person was a man named O'Brien, a member of the Inner Party and holder of some post so important and remote that Winston had only a dim idea of its nature. A momentary hush passed over the group of people round the chairs as they saw the black overalls of an Inner Party member approaching. O'Brien was a large, burly man with a thick neck and a coarse, humorous, brutal face. In spite of his formidable appearance he had a certain charm of manner. He had a trick of resettling his spectacles on his nose which was curiously disarming--in some indefinable way, curiously civilized. It was a gesture which, if anyone had still thought in such terms, might have recalled an eighteenth-century nobleman offering his snuffbox. Winston had seen O'Brien perhaps a dozen times in almost as many years. He felt deeply drawn to him, and not solely because he was intrigued by the contrast between O'Brien's urbane manner and his prize-fighter's physique. Much more it was because of a secretly held belief - or perhaps not even a belief, merely a hope--that O'Brien's political orthodoxy was not perfect. Something in his face suggested it irresistibly. And again, perhaps it was not even unorthodoxy that was written in his face, but simply intelligence. But at any rate he had the appearance of being a person that you could talk to if somehow you could cheat the telescreen and get him alone."¹⁵⁴ (ORWELL, pág. 21)

O trecho acima apresenta as primeiras impressões de Winston sobre O'Brien. Num certo sentido, a sofisticação de O'Brien remete a de um nobre inglês do século XVIII, o que talvez possibilite uma aproximação relativa à ausência de memória histórica e à busca fadada ao fracasso no romance; ausência e busca estas que envolvem Winston e terminam quando ele é torturado por O'Brien. De acordo com Keith Alldritt¹⁵⁵, o aspecto aristocrático de O'Brien nada mais é do que uma máscara que encobre o desejo

¹⁵⁴ "A outra pessoa era um homem chamado O'Brien, membro do Núcleo do Partido e ocupante de um cargo tão importante e remoto que Winston fazia apenas uma vaga ideia de qual fosse sua natureza. Por um momento, ao ver o macacão negro de um membro do Núcleo do Partido se aproximar, o grupo de pessoas que cercavam as cadeiras ficou em silêncio. O'Brien era um homem grande, corpulento, de pescoço grosso e rosto rude, jocoso, brutal. A despeito da aparência imponente, seu estilo não era desprovido de sedução. Tinha um jeito de reposicionar os óculos no alto do nariz que era curiosamente desarmante – de um modo impossível de definir, curiosamente civilizado. Era um gesto que, caso ainda fosse possível alguém pensar nestes termos, talvez lembrasse um nobre inglês do século XVIII oferecendo a caixa de rapé. Winston cruzara O'Brien uma dúzia de vezes, talvez, ao longo de um número quase igual de anos. Sentia-se intensamente atraído por ele, e não apenas porque o contraste entre seus modos educados e seu físico de combatente de elite o intrigasse. Era muito mais em razão de uma crença secreta – talvez nem chegasse a ser crença, talvez fosse apenas uma esperança –: a de que a ortodoxia política de O'Brien não fosse impecável. Alguma coisa no rosto do outro fazia acreditar piamente nisso. E, de novo, talvez não fosse nem inortodoxia o que estava escrito naquele rosto, mas tão só inteligência. Por isso ou por aquilo, O'Brien parecia ser uma pessoa com quem se podia conversar, se por acaso fosse possível desligar a teletela e ficar a sós com ele."

¹⁵⁵ *Ibid.* pág. 159.

fervoroso por hierarquia e poder. Ainda, o trecho se refere à esperança que Winston tem em O'Brien como uma possibilidade de ruptura com o sistema e, ao mesmo tempo, como sua figura assusta Winston. Deve ser ressaltada também a sensação de familiaridade do protagonista com O'Brien, no seu desejo de que os dois possam conversar sem a presença de teletelas, o que acontece, sob a instauração da tortura e de longos diálogos entre os dois na parte final do romance.

Com relação ao primeiro levantamento mencionado, a figura de O'Brien está muito presente no que diz respeito à questão da memória no romance como uma busca de Winston pela sua própria identidade. O protagonista está sempre tentando recordar como a sociedade funcionava antes do regime do Big Brother, mas não chega a lembrar com muita precisão. No decorrer do romance isso se apresenta por meio da simbologia de uma cantiga de roda de cujo final Winston tenta se lembrar. Trata-se de uma cantiga de roda muito popular na Inglaterra, intitulada *Orange and Lemons*¹⁵⁶ e, no romance, vários personagens secundários contribuem com algum trecho, somados à lembrança de Winston, que consegue montar toda a canção com a ajuda, ironicamente, de O'Brien.

A canção é citada no romance três vezes. Primeiro, pelo Sr. Charrington, que vende objetos antigos, incluindo o diário de Winston, e aluga o quarto para ele e Julia se encontrarem, o que acaba se mostrando uma armadilha da Polícia do Pensamento, fazendo de Sr. Charrington um disfarce para apreender rebeldes. Com Julia, que se lembra de um trecho da canção porque seu avô lhe cantava quando ela era pequena, e finalmente, por O'Brien, que demonstra saber a última estrofe da canção, o que nenhuma das outras personagens sabia, uma vez que as lembranças surgiam sempre em fragmentos. Desta forma, a cantiga funciona como os elos de uma corrente, espalhada e diluída entre os vários personagens, corrente esta potencialmente restituidora de certa memória social e coletiva mais ampla.

Aqui, a cantiga possui dois aspectos fundamentais: a busca de Winston em lembrar-se da canção toda, o que lhe traz lembranças de seu passado e de como era a sociedade antes do regime do *Big Brother* e a relação que a canção tem com a cidade de Londres e suas igrejas, uma vez que, no romance, Winston e Julia se encontram em uma das vezes em frente a uma igreja, onde estava havendo um evento público.

¹⁵⁶ Cantiga de roda que se refere a diversos sinos e igrejas de Londres. Também muito usada como uma brincadeira entre crianças, em que se forma uma dupla que monta um arco com as mãos e durante a canção uma fila de crianças passa por baixo. Quando a última frase é cantada, o arco formado pela primeira dupla prende a última dupla que passa por baixo, que são então excluídas na fila e devem formar um outro arco. Desta forma, a série de arcos aumenta, formando o que se assemelha a um túnel, em que os jogadores devem passar correndo para escapar e continuarem na fila. (Fonte: OPIE, Iona, OPIE, Peter. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Oxford University Press, 1951)

Ao fazer uso de uma cantiga de roda tão utilizada pelas crianças inglesas, Orwell dialoga com a cultura de seu país, permitindo uma identificação do leitor inglês com a obra. E ainda, ao inserir um conteúdo relacionado a jogos e brincadeiras infantis, em uma estória em que a identidade de uma sociedade é completamente dominada por um líder totalitário, Orwell elabora uma crítica social muito forte. Conforme o crítico britânico Keith Alldritt¹⁵⁷, a tentativa de Winston em alcançar uma renovação vital é uma das maiores preocupações de Orwell. O romance conta a história de um homem que não consegue encontrar amparo na realidade do mundo ao seu redor e é forçado a encontrar uma realidade dentro de si mesmo, uma vez que a liberdade na Oceânia se encontra dentro da mente dos indivíduos, sendo inacessível ao domínio do Partido.

A busca de Winston pela cantiga serve para reforçar-lhe a ideia, mais tarde enfatizada no apêndice, de que por mais opressor que seja um sistema, é impossível obter controle completo dos pensamentos dos indivíduos, assim como das ideias fortalecidas por uma comunidade acerca de seus valores e das características que os unem. A cantiga tem um papel de lembrar a Winston sua identidade inglesa, sua relação com sua cultura e sociedade, que nenhuma lavagem cerebral de caráter ideológico talvez tenha sido capaz de exterminar. De acordo com Irving Howe, o esforço de Winston em reconstruir a cantiga é um símbolo de seu desejo de recuperar a condição de humanidade, que na esfera do romance nada mais é do que a capacidade de exacerbar um sentimento de nostalgia. Entre a cantiga e Oceânia não há paz. Isso contribui para seu processo de revolta contra o sistema do *Big Brother*, uma vez que Winston tinha como cargo no Partido trabalhar com a manipulação de dados e documentos históricos. Todos esses aspectos construídos no decorrer da narrativa se juntam para formar o processo de revolta da personagem e construir a crítica social de Orwell.

Novamente, segundo Alldritt, a acumulação gradual de Winston de cada verso da cantiga acompanha e sugere a expansão e renovação de sua consciência. Os versos são uma entrada para ele no mundo perdido do passado da civilização humana. Os esforços subsequentes de Winston em tentar recapturar passagens da cantiga é uma das maneiras pelas quais Orwell conduz a luta do protagonista em recuperar sua herança humana perdida. Trata-se de uma técnica literária para sugerir um tipo particular de esforço mental em recuperar o que foi esquecido.

Em todo o romance alguns objetos atuam como símbolos do passado perdido e a cantiga é um grande exemplo, de maneira que ninguém consegue completá-la, o que se

¹⁵⁷ *Ibid.* pág 161.

relaciona ao fato de que ninguém possui mais uma identificação com o passado, de tão manipulado e desassociado de significado ele se tornou com a imposição do Partido. Essa questão da falta de identificação com o passado se relaciona muito com o panorama do pós-guerra na Europa, em que tanta matança e destruição afetam profundamente, além de esferas práticas econômicas, o ser e estar em uma sociedade arrasada. A dificuldade em recomençar a organizar o meio social, em buscar identificação para além do mal que devastou milhões de pessoas contribui para que haja a sensação de que não é possível recordar-se de um momento em que supostamente houve harmonia, o que significa a ausência de uma memória coletiva de funcionamento social.

Outro grande símbolo de memória manipulada recorrente no romance, e que se relaciona com O'Brien, é a questão do desaparecimento de três membros de alto escalão do Partido, Aaronson, Jones e Rutherford, que confessaram crimes contra o Partido e foram executados em expurgos nos anos 1960 (de acordo com a cronologia do romance, ou seja, passado à estória). Porém, Winston os encontra em um café, o Chestnut Tree, no qual o próprio Winston é encontrado no final do romance completamente entorpecido, entregue ao *Big Brother*. Os três homens estão machucados, o que indicava que tinham sido torturados. Em certo momento passado ao enredo, durante a rotina de trabalho de Winston, ele se depara com uma foto de jornal dos três homens, o que contradiz a confissão feita por eles, mas que Winston acaba dispensando no *memory hole*¹⁵⁸. Muitos anos depois do ocorrido, O'Brien faz uso da questão da fotografia como método de tortura em Winston, para enfatizar a questão do poder do Partido para com dados e registros históricos.

Cabe ressaltar ainda que o café Chestnut Tree possui uma relação com uma canção (*Under the spreading chestnut tree/I sold you and you sold me/There lie they, and here lie we/Under the spreading chestnut tree*), emitida pela *telescreen* quando Winston avista Aaronson, Jones e Rutherford no café, o que pode simbolizar que o Partido tem total ciência de que faz uma “lavagem”, tanto física nos registros, quanto abstrata, na mente dos prisioneiros e que eles ainda estão vivos, perambulando pelo café, que é para onde vão as pessoas torturadas. A canção anunciada pela *telescreen* é inspirada em uma canção folclórica inglesa: “*under the spreading chestnut tree, I*

¹⁵⁸ No romance, os *memory holes*, ou buracos da memória, são mecanismos capazes de eliminar documentos, que eram levados até uma fornalha onde se queimavam quaisquer tipos de registros. É um dos objetos de trabalho de Winston, uma vez que sua função é alterar dados de acordo com a vontade do Partido. Ironicamente, o nome deste equipamento significa o oposto de sua função, uma das imagens claras do *doublethink* no romance.

kissed you and you kissed me”, o que cria um paralelo com a canção de ninar *Orange and Lemons*, enfatizando ainda mais a questão da identidade inglesa como importante para a concepção de uma memória coletiva. Ou seja, quando o Partido altera a letra da canção é uma menção direta à manipulação de dados feita de maneira descarada.

Dessa forma, a questão da manipulação do passado e o esquecimento da memória coletiva representam elementos importantes no romance, mediante o uso de objetos simbólicos – a foto de jornal e as canções– e como cada personagem se relaciona com essas questões possui grande valor, como no caso da cantiga que ninguém a lembra por inteiro. A distância de Winston com relação ao conteúdo o qual ele destrói diariamente pode representar a banalização do valor histórico de documentos, muito evidenciado na História em questões como falsificações¹⁵⁹ e contrainformações¹⁶⁰. Isso serve para ilustrar a questão da manipulação por parte do Partido, uma vez que o conteúdo dos dados alterados não passa a ter valor na sociedade, fazendo com que fatos relevantes passem despercebidos e a desinformação seja usada como mais uma ferramenta para controlar a população.

O'Brien lida com a questão da manipulação de dados como um imperativo do Partido, que não deve ser questionado:

“(...) In the old days the heretic walked to the stake still a heretic, proclaiming his heresy, exulting in it. Even the victim of the Russian purges could carry rebellion locked up in his skull as he walked down the passage waiting for the bullet. But we make the brain perfect before we blow it out. The command of the old despotisms was "Thou shalt not". The command of the totalitarians was "Thou shalt". Our command is "THOU ART". No one whom we bring to this place ever stands out against us. Everyone is washed clean. Even those three miserable traitors in whose innocence you once believed--Jones, Aaronson, and Rutherford--in the end we broke them down. I took part in their interrogation myself. I saw them gradually worn down, whimpering, grovelling, weeping--and in the end it was not with pain or fear, only with penitence. By the time we had finished with them they were only the

¹⁵⁹ Um grande exemplo de falsificação ocorreu durante o regime de Stálin da URSS relacionado aos Grandes Expurgos, na década de 1930: o governo soviético tentou apagar figuras que condenavam a história soviética, e tomou medidas que incluíam falsificação e alterações de imagens, destruindo filmes, e em casos mais extremos, matando famílias inteiras e enviando possíveis opositores a campos de trabalhos forçados na Sibéria. Os Grandes Expurgos contribuíram para a exclusão de dois terços dos quadros do Partido Comunista da URSS, ao menos 5.000 oficiais do Exército acima da patente de major, 13 de 15 generais de cinco estrelas do Exército Vermelho, criado durante a Revolução Russa por Trotsky, e inúmeros civis, considerando-os todos "inimigos do povo". Dos 139 membros dirigentes do Partido Comunista 98 foram executados. (Fonte: KENEZ, Peter. *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.)

¹⁶⁰ A contrainformação pode se desenvolver por meio da publicidade pública de um regime político, da publicidade privada ou por meio de boatos ou rumores, “sondagens”, estatísticas ou estudos supostamente científicos e imparciais, mas pagos por empresas ou instituições econômicas interessadas, por afirmações não autorizadas para inspecionar os argumentos adversos que possam suscitar uma medida e antecipar respostas e uso de meios não independentes ou financiados em parte por quem divulga a notícia ou com jornalistas sem contrato fixo. Nesse caso, e uma vez que foi citado anteriormente o caso do stalinismo, vale a pena lembrar um exemplo mais recente e bastante instrutivo: a campanha oficial do governo estadunidense, com amplo uso da mídia corporativa, alegando que o regime de Sadam Hussein possuía armas de destruição em massa e fazendo disso a justificativa para dar início à guerra de invasão do Iraque.

shells of men. There was nothing left in them except sorrow for what they had done, and love of Big Brother. It was touching to see how they loved him. They begged to be shot quickly, so that they could die while their minds were still clean.”¹⁶¹(ORWELL, pág. 299.)

Aqui a menção aos expurgos russos como um despotismo totalitário possui duas funções: o diálogo com o contexto histórico, fazendo com que a criação literária de Orwell se relacione com a História; e a admissão por parte de O’Brien de que o regime do Partido é tão despota e totalitário quanto os russos e as sociedades medievais. Ainda, a referência aos três membros do Partido aniquilados, enfatiza ainda mais a ideia de que a execução de “expurgo” passa a ser real para aqueles que o fazem, sendo que a pessoa expurgada, como é o caso no romance, continue viva, porém profundamente alterada e corrompida.

Uma ironia que caracteriza a busca de Winston pela cantiga *Oranges and Lemons* é o fato de que a única pessoa que se lembra do final da canção de ninar é O’Brien: quando Julia e Winston o encontram, sob o disfarce de que O’Brien fazia parte da *Brotherhood* com a finalidade de capturar revolucionários contra o Partido:

“ ‘Did you ever happen to hear an old rhyme that begins ‘Oranges and lemons, say the bells of St Clement’s?’

Again O’Brien nodded. With a sort of grave courtesy he completed the stanza:

*‘Oranges and lemons, say the bells of St Clement’s,
You owe me three farthings, say the bells of St Martin’s,
When will you pay me? say the bells of Old Bailey,
When I grow rich, say the bells of Shoreditch.’*

‘You knew the last line!’ said Winston. ‘Yes, I knew the last line.’”¹⁶²
(ORWELL pág. 206)

Em outras palavras, o ato de busca por uma memória coletiva contribui para mais uma tentativa de revolta de Winston ser minada no seu encontro com O’Brien no final, uma vez que o Partido exerce a manipulação de dados históricos, que é bem

¹⁶¹ : “(...) Antigamente, o herege ia para a fogueira ainda herege, proclamando sua heresia, regorjizando-se dela. Até a vítima dos expurgos russos tinha permissão de levar a revolta armazenada no crânio enquanto avançava pelo corredor, à espera da bala. Nós tornamos o cérebro perfeito antes de destruí-lo. A ordem dos antigos despotismos era: ‘Não farás’. A ordem dos totalitários era: ‘Farás’. Nossa ordem é ‘És’. Ninguém que seja trazido para este lugar se rebela contra nós. Todos passam por uma lavagem completa. Até aqueles três traidores miseráveis – Jones, Aaronson e Rutherford – por fim se dobraram. Participei do interrogatório deles. Vi como foram pouco a pouco se consumindo, como se lamentava, como rastejavam, como choravam – e no final não foi com dor nem com medo, apenas com penitência. Quando acabamos com eles, estavam reduzidos a uma casca. Não havia mais nada dentro deles, exceto o arrependimento pelo que tinham feito e o amor pelo Grande Irmão. Era tocante ver como o amavam. Imploravam para que os liquidássemos depressa, a fim que pudessem morrer com a mente ainda limpa.”

¹⁶² “ ‘Por acaso já ouviu uma velha quadrinha que começa assim: ‘*Sem casca nem semente, dizem os sinos da São Clemente?*’ O’Brien tornou a fazer que sim com a cabeça. Com uma espécie de cortesia solene, completou a estrofe: ‘*Sem casca nem semente, dizem os sinos da São Clemente,/ Esses vinténs são para mim, cantam os sinos da São Martin.../E o culpado, quem é, afinal?, perguntam os sinos do Tribunal.../A culpa é da Judite, respondem os sinos de Shoreditch.*’ ‘Você sabia o último verso!’ exclamou Winston. ‘É verdade, eu sabia o último verso.’” (ORWELL, pág. 213)

exemplificado na passagem: “*Who controls the past, controls the future: who controls the present controls the past.*”¹⁶³, um dos lemas do *Big Brother* evidenciado nos trechos em que Winston é torturado por O’Brien. A revelação por parte de O’Brien como sendo aquele que conhece a totalidade da cantiga fecha um ciclo iniciado por Winston, representando a busca pela identidade inglesa, pela memória coletiva – o que porventura enfatiza seu fracasso. Nem ele, nem outras pessoas a quem Winston perguntou sobre a cantiga se lembravam de todo seu conteúdo, com exceção de O’Brien. Vale lembrar que este é membro de elite do Partido, talvez um sinal de como se dominam e manipulam os registros históricos.

Dessa forma, é possível perceber a personagem de O’Brien como o antagonista da obra, representando a oposição da luta empreendida pelo protagonista. Mesmo assim, a categoria de antagonista não significa classificá-lo necessariamente como o vilão do romance. Estabelecer de maneira tão fechada tal tipificação não seria o suficiente para entender a função de O’Brien para a narrativa, e, principalmente, sua relação com Winston.

De volta ao trecho em que Winston descreve O’Brien pela primeira vez, é possível observar o fascínio que ele exerce sobre Winston, fazendo com que este tenha a crença de que O’Brien seja parte de algum tipo de resistência ao Partido, mesmo sendo um membro de alto escalão. Pois bem, este processo no qual Winston estabelece uma falsa esperança em O’Brien guarda certas semelhanças com o conceito freudiano de projeção, que é um mecanismo de defesa no qual atributos pessoais de determinado indivíduo são atribuídos a outra(s) pessoa(s). De acordo com a teoria freudiana¹⁶⁴, a projeção psicológica ocorre quando sentimentos são reprimidos e, então, são projetados em alguém. Ou seja, Winston é extremamente reprimido no sistema social em que vive e projeta em O’Brien suas próprias esperanças de que haja algum tipo de solução em movimento organizado contra o Partido, acabando por estimá-lo e admirá-lo, pois O’Brien possuiria um tipo de envolvimento revolucionário, sob os olhos de Winston, que ele tanto deseja para si.

Esta questão da projeção de um desejo reprimido pode levar a um panorama de análise mais complexo, no qual O’Brien configura o tipo de pessoa que Winston deseja ser, fazendo com que a visão mostrada sobre O’Brien no romance o faça como um duplo de Winston, uma vez que só se tem acesso a descrições e ações daquele sob o ponto de vista e as percepções distorcidas deste.

¹⁶³ “*quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado.*”

¹⁶⁴ GAY, Peter. *Freud: a life for our time*. New York: W. W. Norton and Company, 1988.

Ao mesmo tempo em que Julia significa um horizonte prático para Winston, O'Brien pode representar um horizonte corrupto para ele. Por ser membro da elite do Partido, O'Brien tem acesso a informações sigilosas e é extremamente capaz de montar algum tipo de oposição, mas não o faz. Dessa forma, tanto Julia quanto O'Brien podem representar as potencialidades de Winston caso ele resolvesse se comportar como eles, trazendo à tona a questão filosófica do *outro* como complementar no processo de consciência. Quando Winston vê como outras pessoas lidam com a repressão imposta pelo *Big Brother*, ele começa a formar sua identidade aparentemente revolucionária, identidade esta que acaba não se completando, atuando como um reflexo falho da sociedade no caráter e ações de Winston, de Julia e de O'Brien. Isto é, o fato de os atos revolucionários não conseguirem se completar reforça a questão do poder ditatorial do *Big Brother*.

Em outras palavras, a identidade de Winston se forma de acordo com a relação que ele estabelece com as pessoas ao seu redor: no caso amoroso com Julia ele percebe como se dão questões mais ligadas à prática, os pequenos delitos contra o Partido. Já com O'Brien, ele começa projetando suas próprias esperanças em um membro de elite do Partido, esperanças que são completamente quebradas quando O'Brien se revela como o torturador de Winston e não um líder de uma resistência, estratégia esta utilizada pela Polícia para apreender possíveis revolucionários. Como Winston pode ser caracterizado como uma figura do intelectual mais distante da prática social, é na relação com Julia e com O'Brien que ele constrói suas ideias de que a esperança está nos *proletas*, mas sem chegar a conduzir algum tipo de ação.

Dessa forma, é possível observar em certo ponto que as posturas adotadas por Julia e O'Brien são mais autênticas do que a de Winston, que permanece sempre sem tomar nenhum partido, agindo furtivamente apenas em seu favor. Julia declara abertamente que é contra o Partido, mas que segue as “grandes regras para poder quebrar as menores” e O'Brien, por sua vez, é a figura do militar de alto escalão, um ser robusto que possui plena consciência de sua entrega ideológica ao Partido e que assume as consequências de seus atos. Segundo Alldritt, O'Brien é a representação daquilo que Orwell descreve em sua obra ensaística como o intelectual moderno, sendo a imagem da mente totalitária levado às últimas consequências, em seu pior aspecto, e ao mesmo, com o máximo de articulação e perspicaz. Ainda, segundo o crítico, O'Brien é a personificação do culto moderno à hierarquização, de um estado de espírito em que certas ideias de arte, sociedade e religião são meras funcionalidades. Para Alldritt, 1984

possui uma propaganda sutil sobre a distorção do pensamento intelectual, e essa campanha de Orwell se dá contra o culto ao poder, o desejo de controlar e reduzir a vida, que se manifesta em O'Brien, mostrando-se não somente no campo político e cultural, como em todos os aspectos dos modos de vida contemporâneos.

Quando comparado a estas duas personagens, Winston soa imaturo e recalcado. Apesar de demonstrar um grande conhecimento e desejo de se rebelar, ele possui mais conhecimento abstrato do que do funcionamento prático, ao contrário de Julia e O'Brien, que podem ser vistos como as outras possíveis facetas de Winston, os limites de cada lado a que ele poderia aderir.

No que diz respeito à possibilidade de O'Brien como um duplo de Winston é possível observar a classificação por meio da tipologia do duplo. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello, na literatura existem diversos tipos de duplos, entre eles um:

“Companheiro que encarna um lado desconhecido do protagonista, o outro representa a face mais autêntica, mais espontânea ou até mais vergonhosa do Eu. (...) Nas narrativas mais contemporâneas, [pós-romantismo] o fenômeno do duplo surge como uma representação de uma cisão interna. Revela-se seguidamente como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro ou em face de um ser com quem muito se parece. Este encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de se equacionar.

(...) De qualquer forma, o tema vai deixando o âmbito da literatura fantástica, *stritu senso*, própria do Romantismo, para enveredar por uma via tendente a representar alegoricamente a cisão psíquica e a consequente busca de compreensão e da unidade interna.

(...) Numa visão psicanalítica, o duplo evoca uma forma ruinosa do narcisismo com um egoísmo ilimitado do indivíduo que só ama a si mesmo. No ensaio intitulado ‘O Estranho’, Freud mostra que o ego projeta para o mundo exterior aquilo que rejeita em si mesmo, percebido como algo estranho e perigoso. O duplo pode simbolizar um rival – uma projeção do pai – gerando sentimentos de culpabilidade e ambivalência.”¹⁶⁵

O trecho acima exemplifica a relação entre Winston e O'Brien: duas personagens literárias criadas em um momento histórico pós-Romantismo. E, tendo em vista o referencial teórico da psicanálise, a literatura é capaz de refletir recorrências sociais muito comuns, que passam a ser mostradas não apenas como um artefato do fantástico¹⁶⁶, ganhando uma colaboração e ênfase especial a partir do Romantismo,

¹⁶⁵ MELLO, Ana Maria Lisboa de. “As faces do duplo na literatura” In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (org). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, pág. 153

¹⁶⁶ O duplo é um tema que surge na antiguidade a partir do dualismo platônico, com o *Mito da Caverna* em que “todas as coisas conhecidas são o duplo de algo conhecido ou de uma realidade ideal”. Essa questão também é explorada na religião, em que o duplo está na concepção divina, em que Deus cria o universo para nele se refletir, onde há a crença de que a alma sobrevive ao aniquilamento do corpo, sendo o paradigma da duplicidade. Ainda na literatura religiosa, o tema do duplo surge através da figura de sócias, irmãos gêmeos, como Caim e Abel. Posteriormente, o tema do duplo passa a ter muita afinidade com o fantástico, tendo seu apogeu no Romantismo, por causa da exploração do tenebroso e do irracional na ficção, tendência que faz face ao paroxismo do racionalismo ocidental. A imagem do desdobramento,

momento em que as indagações do sujeito se tornam mais agudas e se projetam na criação artística. Ao mesmo tempo, esses temas, em destaque a classificação do duplo, passam a ser objeto dos estudos da área da psicologia e da psicanálise, com as teorias de Sigmund Freud.

O'Brien é um agente da Polícia do Pensamento e é completamente leal ao Partido e ao sistema *Ingsoc*. Ele faz parte de um tipo de operação de bandeira falsa¹⁶⁷, cujo objetivo é encontrar os criminosos de pensamento, atraí-los com uma isca, no caso do livro de Goldstein, fingindo fazer parte da oposição, para então efetuar a prisão e a “cura” ideológica por meio de tortura. Quando Winston é capturado e antes de ser levado ao Quarto 101, ele reencontra O'Brien:

“(...) The door opened. O'Brien came in.
 (...) 'They've got you too!' he cried.
 'They got me a long time ago,' said O'Brien with a mild, almost regretful irony.
 (...) 'You know this, Winston, ' said O'Brien. 'Don't deceive yourself. You did know it, you have always known it.'
 Yes, he saw now, he had always known it. But there was no time to think of that. All he had eyes for was the truncheon in the guard's hand.”¹⁶⁸(ORWELL pág. 273)

como a revelação do lado desconhecido do homem, é muito explorada pelos românticos, que a representam comumente por meio de um companheiro do herói que encarna sua outra face, que pode ser a mais autêntica, a mais espontânea ou até a mais vergonhosa. De acordo com a tipologia de Pélicier (*La problématique du double*, 1995) o tema do duplo toma várias formas na literatura: (1) o duplo natural, do gêmeo homozigoto, fenômeno incomum e responsável pelas inúmeras lendas em diferentes culturas. (2) O duplo como fenômeno físico, resultado de experiências em que a ótica entra em jogo, caso em que se inserem os fenômenos da sombra e do espelho. No imaginário coletivo, a sombra é muitas vezes o símbolo da alma, de modo que um homem sem sombra é um indício nefasto, sendo uma simbologia muito recorrente do século XIX em narrativas de homens que perderam a sombra e, portanto, a alma. E no caso do espelho, ele é mostrado como um instrumento que retrata o duplo, que possui caráter mítico, ligado a rituais de magia, como algo que captura almas. (3) A fabricação de um simulacro, incluindo-se o retrato, o figurino e a máscara, simbologia muito difundida na literatura com obras como *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. (4) A fabricação de outro ser, a criatura, que se inspira no ato divino ao insuflar a vida a sua imagem em argila, com o maior exemplo literário em *Frankenstein* de Mary Shelley. (5) A transgressão, quando o duplo modifica o original, podendo haver migrações de alma e de pensamento, ou substituição, empréstimo, transferência. (6) O duplo como resultado de transformação em que o original sofre uma metamorfose, surgindo para si mesmo e para os outros, completamente diferente, como, por exemplo, em *O estranho caso de Dr Jerkyll e de Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson. (Fonte: “As faces do duplo na literatura” de Ana Maria Lisboa de Mello In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (org). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.)

¹⁶⁷Operações conduzidas por governos, corporações ou outras organizações que aparentam ser realizadas pelo inimigo de modo a tirar partido das consequências resultantes. O nome é retirado do conceito militar de utilizar bandeiras do inimigo. (Fonte: THOMAS, Rosamund M. *Teaching Ethics: Government ethics, Centre for Business and Public*. Suffolk: Ethics International Press, 1993.)

¹⁶⁸: “A porta se abriu. Entrou O'Brien. Winston ergueu-se sobressaltado. O impacto do que via eliminara dele toda a prudência. Pela primeira vez em muitos anos, esqueceu a presença da teletela. ‘Pegaram você também!’, exclamou. ‘Me pegaram há muito tempo’, disse O'Brien com uma ironia suave, quase pesarosa. (...) ‘Você sabia disso, Winston’, disse O'Brien. ‘Não se iluda. Você sabia – sempre soube.’ Era verdade, agora percebia, sempre soubera. Mas não havia tempo para pensar naquilo. Só tinha olhos para o porrete na mão do guarda.” (ORWELL, pág 281)

Nesse trecho é possível observar a tomada de consciência de Winston sobre sua projeção de que O'Brien era parte de uma oposição ao Partido. E esse processo ocorre por meio do discurso direto, ou seja, não há mediação do narrador, o que enfatiza ainda mais a precisão da conscientização de Winston. Ele só percebe a verdadeira face de O'Brien quando dialoga com ele, sem ficar apenas raciocinando sobre as possíveis posições do membro do Partido. E o simples fato de O'Brien afirmar com um tom irônico, descrito pelo narrador, de que foi pego pelo sistema há muito tempo, apenas reforça a ideia de que ele sempre tomou o lado do Partido, sendo honesto sobre o cinismo brutal do Partido, que busca o poder por si só.

O fascínio de Winston por O'Brien pode ser explicado também mediante o desejo do primeiro em obter a posição de poder do último. De acordo com Stephen Ingle¹⁶⁹, o próprio Orwell se preocupava com a questão do fascínio intelectual pela aquisição de poder, principalmente a respeito da classe média, especialmente os intelectuais. Essa preocupação de Orwell pode ser encontrada logo no início de sua obra, no livro *Caminho para Wigan Pier*¹⁷⁰, ao afirmar que os intelectuais se mostravam mais susceptíveis ao totalitarismo do que a classe trabalhadora, justamente pelo fascínio pelo prestígio resultante do excesso de poder.

Ao mesmo tempo em que Winston é fascinado pelo poder nas mãos de O'Brien, ele está ciente de que é por intermédio da centralização de poder que o próprio Partido encoraja a burocratização do Estado e a disseminação da ditadura, o que cria um ciclo em que o poder só é enfatizado com o objetivo de buscar ainda mais poder:

“(...) The Party seeks power entirely for its own sake. We are not interested in the good of others; we are interested solely in power. Not wealth or luxury or long life or happiness: only power, pure power. What pure power means you will understand presently.

(...)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. The object of persecution is persecution. The object of torture is torture.

(...)The first thing you must realize is that power is collective. The individual only has power in so far as he ceases to be an individual.(...)The second thing for you to realize is that power is power over human beings. Over the body - but, above all, over the mind. Power over matter - external reality, as you would call it - is not important. Already our control over matter is absolute.”¹⁷¹ (ORWELL, pág. 301 - 303)

¹⁶⁹ INGLE, Stephen. *The Social and Political Thought of George Orwell*. New York: Routledge, 2006.

¹⁷⁰ Esta problemática também pode ser encontrada na resenha que Orwell faz do livro *O Caminho da Servidão* de Friedrich Hayek (1944), ao concordar com a afirmação do autor de que os intelectuais britânicos estavam mais suscetíveis ao pensamento totalitário do que outras pessoas, e ainda concordou que a criação de um Estado centralizador seria mais provável em fornecer poder a um grupo seleto de burocratas, sendo alguns da classe média, que seriam tentados a utilizar o poder a seu favor.

¹⁷¹ “ ‘O Partido deseja o poder exclusivamente em benefício próprio. Não estamos interessados no bem dos outros; só nos interessa o poder em si. Nem riqueza, nem luxo, nem vida longa, nem felicidade: só o poder pelo poder, poder puro. O que significa poder puro? (...) Poder não é um meio, mas um fim. Não se

Este trecho de falas de O'Brien sobre a questão da busca do Partido pelo poder como um fim em si mesmo merece destaque tanto no funcionamento interno do romance, como no diálogo com seu contexto histórico. No romance de Orwell, o poder mantido por O'Brien possui um caráter ambíguo: ao mesmo tempo que ele afirma que a obtenção de poder ultrapassa o indivíduo, é somente pela detenção individual de poder por sua parte é que ele consegue torturar Winston e conseguir controlar a mente dele, justamente como pregam as regras totalitárias do Partido.

Quando Winston é torturado, sua projeção positiva em O'Brien se rompe. O'Brien deixa de ter o aspecto de esperança para Winston, e passa a forçar a doutrina do duplipensamento nele, e assim é possível observar como durante todo o romance o comportamento de O'Brien se justificava de acordo com a ambiguidade do *doublethink*:

“Winston’s heart sank. That was doublethink. He had a feeling of deadly helplessness. If he could have been certain that O’Brien was lying, it would not have seemed to matter. (...) How could one be sure that it was simple trickery? Perhaps that lunatic dislocation in the mind could really happen: that was the thought that defeated him.”¹⁷² (Orwell, pág. 283)

Essa ideia de impotência é crucial para a entrega de Winston na tortura física, que tem seu ápice no Quarto 101 com a gaiola de ratos. Toda a potencialidade intelectual de Winston é destruída por meio de ferramentas que corrompem seu físico, que espelha seu estado mental: “*We have beaten you, Winston. We have broken you up. You have seen what your body is like. Your mind is in the same state.*”¹⁷³, o que enfatiza a tomada de poder pelo Partido do corpo utilizando a mente, e vice-versa.

Essa dinâmica do duplo de O'Brien que se forma no espectro abstrato da consciência de Winston é enfatizada ao se concretizar nas conversas entre os dois. Ou seja, os defeitos do intelecto de Winston só lhe são revelados por meio da concretude dos diálogos com seu torturador, o que pode reforçar, em certa medida, a ideia de que

estabelece uma ditadura para proteger uma revolução. Faz-se a revolução para instalar a ditadura. O objetivo da perseguição é a perseguição. O objetivo da tortura é a tortura. (...) A primeira coisa que você precisa entender é que o poder é coletivo. O indivíduo só consegue ter poder na medida em que deixa de ser um indivíduo. (...) A segunda coisa que você deve entender é que poder é poder sobre os seres humanos. Sobre os corpos – mas, acima de tudo, sobre as mentes. Poder sobre a matéria – a realidade objetiva, como você diria – não é importante. Nosso controle sobre a matéria já é absoluto.” (ORWELL, pág. 307 – 309)

¹⁷²“O coração de Winston se apertou. Aquilo era duplipensamento. Sentiu-se dominado por uma impotência esmagadora. Se pudesse ter certeza de que O'Brien estava mentindo, isso, ao que parecia, não teria feito diferença. (...) Como ter certeza de que aquilo não passava de um embuste? Talvez o desequilíbrio mental pudesse mesmo acontecer: foi esse pensamento que selou sua derrota.” (ORWELL, pág. 291)

¹⁷³“*Massacramos você, Winston. Quebramos você. Olhe o que resta do seu corpo. Sua mente está no mesmo estado.*”

Winston é um herói degradado: o pouco que Winston tinha de revolucionário se rompe nas passagens da tortura feita por O'Brien.

Se antes Winston projetava em O'Brien a esperança da existência da *Brotherhood*, depois de ser torturado por ele e encarar a realidade de que seu duplo representa todo o lado maléfico e não o aspecto benigno, pode significar uma perda muito intensa para Winston. Essa perda se completa quando Winston entrega Julia quando está prestes a ser devorados por ratos. Ou seja, se antes Julia e O'Brien como horizontes projetados possuíam características boas que construíram a consciência esperançosa de Winston, ao ser derrotado na tortura ele fica diante do lado negativo dos posicionamentos destas personagens, o que completa a formação do duplo, de duas faces de O'Brien e de Julia com relação a Winston.

Assim como o caso amoroso de Winston e Julia era uma concretização de uma face do *doublethink*, a relação de mentor/torturador de O'Brien com Winston também pode ser atribuída como uma outra faceta do *doublethink*. O'Brien se mostra um duplo de Winston com relação a seus desejos, tanto positivos – a revolta e a vontade de fazer parte de um movimento de oposição –, quanto negativos – o poder absoluto de O'Brien, como membro de elite do Partido, superior a Winston.

A complexidade da personagem de Winston é formada pelas posições maniqueístas das outras duas personagens mais importantes do romance, mas não se restringe somente a isso. As funções das personagens de Julia e de O'Brien servem para complementar a ideia que Winston tem sobre o sistema que o envolve no enredo, servindo como uma ferramenta de crítica criada pelo autor. Ao posicionar um homem, membro de uma elite (o Partido e seus membros consistiam apenas 15% da população), com uma função de manipular registros e noticiários, permitindo com que Orwell faça uso de artifícios para criticar o posicionamento dos intelectuais de sua época, diante de um panorama em que o totalitarismo do período entre guerras dominava as esferas políticas, no caso da Rússia e o fascismo no caso da Alemanha, Itália e Espanha.

Talvez seja possível afirmar que a degeneração da personagem de Winston durante o romance sirva como um alerta acerca da degeneração política do comunismo na Europa, uma vez que os princípios socialistas foram distorcidos pelo stalinismo, assim como Winston foi derrotado pela ideologia do *Big Brother*. Nessa linha de raciocínio, uma das funções da personagem principal de *1984* seria atuar como uma ferramenta crítica da deturpação dos valores socialistas, que foram corrompidos no decorrer da história.

Portanto, quando Orwell faz uma crítica à organização social do comunismo Europeu, ele não está se posicionando contra os movimentos de esquerda, como fazem acreditar os críticos conservadores, muito pelo contrário: ele busca retomar os valores iniciais do socialismo e criticar as distorções contrarrevolucionárias, por meio de uma personagem que representa os intelectuais de esquerda que foram tomados pela corrupção do Partido Comunista Stalinista, instrumento de traição da revolução, ao mesmo tempo em que, na aparência, dizem acreditar piamente na força da massa proletária para a retomada do movimento revolucionário. O livro encerra com a derrota de Winston, porém, como já foi afirmado anteriormente na análise do apêndice, isto não significa uma tomada de posição necessariamente conservadora. Talvez possamos sugerir que Orwell enfatiza sua esperança na realização da revolução por meio dos proletários, em um futuro em que nenhum tipo de opressão será capaz de apagar qualquer registro histórico, qualquer organização social, qualquer criação artística ou mesmo, e principalmente, qualquer vontade de mudança.

CONCLUSÃO

“Like most good writers, he understood that imagination is primarily the capacity for apprehending reality, for seeing both clearly and deeply whatever it is that exists. That is why his vision of social horror, if taken as a model rather than a portrait, strikes one as essentially credible, while the efforts of most writers to utopias or anti-utopias founder precisely on their desire to be scientific or inventive. Orwell understood that social horror consists not in the prevalence of diabolical machines or in the invasion of Martian automatons flashing death rays from mechanical eyes, but in the persistence of human relations among men.”¹⁷⁴
Irving Howe, 1956.

O destaque do último romance de Orwell na história da literatura ocorre, entre diversos fatores, pela escolha estilística em criar um enredo baseado no desenvolvimento de uma sociedade distópica, colocando-se numa perspectiva até certo ponto contraposta à da ficção científica, talvez pelo fato de sua grande “musa inspiradora” ter sido o totalitarismo. Não foi preciso criar e elaborar elementos fantásticos ou futuristas, o grande horror da sociedade estava presente nas ações dos próprios homens e, principalmente, em suas consequências.

Dessa forma, Winston Smith encontra-se solitário em uma massa igualmente solitária e oprimida, na tentativa de buscar anonimamente sua autonomia em uma sociedade em que a humanidade está fadada a desaparecer. Sob determinado ponto de vista, ele pode ser considerado o *Último Homem*¹⁷⁵, uma vez que parece disposto a lutar contra os moldes totalitários, destruidores de valores efetivamente humanos. Vale lembrar, contudo, que Winston é algo muito mais específico, menos heróico: alguém pertencente à categoria de trabalhador intelectual e que se beneficia da estrutura do Partido. Tendo isso em mente, o trecho seguinte pode ser lido em nova luz:

¹⁷⁴Tradução livre: “Como a maioria dos bons escritores, ele compreendeu que a imaginação é antes de mais nada a capacidade em apreender a realidade, em ver clara e profundamente o que quer que exista. É por isso que sua visão do horror social – se considerado um modelo e não um retrato – impressiona como algo essencialmente convincente; enquanto que os esforços da maioria dos autores ao criar utopias e anti-utopias está no desejo de ser científico ou inventivo. Orwell entendeu que o horror social consistia não na prevalência de máquinas diabólicas ou na invasão de robôs marcianos emitindo raios letais pelos olhos, mas sim na persistência de relações desumanas entre homens.”

¹⁷⁵Referência a um dos possíveis títulos que Orwell cogitou para o romance, referindo-se ao protagonista como o *Último Homem da Europa*. Meses antes da publicação, o editor de Orwell sugeriu que ele escolhesse pela opção 1984, da qual ele também havia pensado, sendo uma opção mais comercial. (Fonte: CRICK, Bernard. *Introduction to Nineteen Eighty-Four*. Oxford: Clarendon Press, 1984.)

“ ‘I know that you will fail. There is something in the universe, I don’t know, some spirit, some principle, that you will never overcome.’
 ‘Then what is it, this principle that will defeat us?’
 ‘I don’t know. The spirit of Man.’
 ‘And do you consider yourself a man?’
 ‘Yes.’
 ‘If you are a man, Winston, you are the last man. Your kind is extinct; we are the inheritors. Do you understand that you are ALONE? You are outside history, you are non-existent.’
 (...) ‘You are the last man,’ said O’Brien. ‘You are the guardian of the human spirit.’
 (...) ‘You are rotting away,’ he said; ‘you are falling to pieces. What are you? A bag of filth. Now turn around and look into that mirror again. Do you see that thing facing you? That is the last man. If you are human, that is humanity.’
 (...) ‘You did it!’ sobbed Winston. ‘You reduced me to this state.’
 ‘No, Winston, you reduced yourself to it. This is what you accepted when you set yourself up against the Party. It was all contained in that first act. Nothing has happened that you did not foresee.’ ”¹⁷⁶. (ORWELL, pág 309 - 311)

Colocar-se contra o Partido significa quase morder a mão que alimenta: uma estrutura mantenedora de horrores, mas dos quais Winston também se privilegiara. Por outro lado, sua derrota final, como herói degradado, representa o triunfo momentâneo do poder centralizado aniquilador da liberdade individual, poder este, porém, que em certas condições talvez se mostre incapaz de se perpetuar indefinidamente. E aqui fica uma nota de esperança no conjunto sombrio do diagnóstico de Orwell: a mudança pode vir a acontecer, uma vez que – como mencionado no apêndice do romance – por trás da estrutura ditatorial estão presentes nada menos do que seres humanos, talvez incapazes de mecanizar tudo ao seu redor permanentemente. É possível observar o destruído estado físico e mental de Winston como uma metáfora da corrupção pela qual o socialismo passou a partir do stalinismo, bem como dos efeitos nefastos do capitalismo levado a extremos, ou seja, a partir da ascensão do fascismo. Dessa forma, o caráter imaginativo da obra apreende os valores da realidade, fazendo que elementos externos sejam transformados em elementos internos, e a forma literária seja veículo para o desvendamento social.

¹⁷⁶ “[Winston] ‘Sei que vão fracassar. Tem alguma coisa no universo – não sei o quê, um espírito, um princípio – que vocês nunca conseguirão vencer.’ (...) ‘Então que princípio é esse que nos vai derrotar?’ ‘Não sei, o espírito do homem.’ ‘E você se considera um homem?’ ‘Sim.’ ‘Se você é um homem, Winston, você é o último deles. Sua espécie está extinta. Nós somos os herdeiros. Você entende que está *sozinho*? Você está fora da história. Você é inexistente. (...) ‘Você é o último dos homens’ disse O’Brien. ‘Você é o guardião do espírito humano. (...) ‘Seu corpo está apodrecendo’, disse. Você está caindo aos pedaços. O que você é? Um saco de lixo. Agora se vire e se olhe de novo no espelho. Está vendo aquilo que está olhando para você? Aquele é o último homem. Se você é um ser humano, aquilo é a humanidade. (...) ‘Vocês fizeram isso comigo!’ soluçou Winston. ‘Vocês me reduziram a este estado. ‘Não, Winston. Foi você mesmo quem se reduziu a isso. Isso é o que você aceitou quando se colocou contra o Partido. Tudo estava contido no primeiro ato. Não aconteceu nada que você não tivesse previsto.’” (ORWELL, pág. 314-317)

Tão bem-sucedida se tornou a empreitada de George Orwell que seu último romance recebeu o aspecto profético, a ponto de que quando o ano de 1984 chegou, muitos se mostraram aliviados pela não ocorrência da dominação do *Big Brother*, o que é tido como irônico, pois o mundo presenciava a segunda era da Guerra Fria, devido à retomada das hostilidades indiretas entre Estados Unidos e URSS, após o período da “distensão”: quando ficou clara a formação de uma grande coalizão global contra a União Soviética, que passara a incluir, além dos Estados Unidos e seus aliados da OTAN, o Japão e também a China.

Há críticos¹⁷⁷, ainda, que enfatizaram o catastrofismo da criação de uma sociedade doentia como influência do estado de saúde tuberculoso de seu criador, tida como uma força tamanha capaz de levar sua vida, assim como o leviatã tomou grandes partes do globo. Ou ainda, como um mero “plágio” de outras obras também escritas na primeira metade do século XX, o que, se realmente fosse verdade, quem sabe até mesmo o fortaleceria como integrante de uma corrente literária em que os horrores das Grandes Guerras foram retratados por meio do viés distópico¹⁷⁸.

Todas essas leituras, por mais polêmicas e discutíveis que sejam, podem eventualmente funcionar como um termômetro do quanto a intervenção de Orwell tocou em pontos sensíveis de nosso tempo. É nesse sentido que seu fervor jornalístico, exercitado desde o início de sua carreira de escritor, joga a favor da elaboração do romance *1984*: nosso autor se revela um observador cuidadoso e incisivo, talvez cruelmente delicado, fazendo com que todo um aglomerado de ideias pensadas e repensadas durante toda sua carreira sejam feitas com precisão e, ao mesmo tempo, dotadas de um lirismo artisticamente consciente.

Seu último livro é um produto de sua trajetória como ser humano, inserido em um contexto na qual lhe foi possível presenciar acontecimentos extremamente importantes para a História. A organização dos contextos que o englobaram, tal como sua formação e envolvimento pessoais, lhe permitiram formar um ponto de vista capaz de se indignar e incentivá-lo a tomar algum tipo de posição: a escrita. Talvez possa ser sugerido que as ideias materializadas na escrita do romance possuam tanto um aspecto catártico para o próprio Orwell – simbolizado pela personagem de Winston que escreve seus pensamentos no diário – como o de fuga para um ambiente distópico, como um possível

¹⁷⁷ Ver resenha sobre *1984* feita por Isaac Rosenfeld, *Decency and Death*, e Isaac Deuthscher, *1984 – The Mysticism of Cruelty*, IN: *Orwell's “Nineteen Eighty-Four”: text, sources, criticism*. Irving Howe (editor) New York: Harcourt, Brace & World, 1963.

¹⁷⁸ Refiro-me aqui a obras como *We* de Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Clockwork Orange* de Anthony Burgess, entre muitas outras.

reflexo levado às últimas consequências dos eventos na Europa na década de 1940. A escolha de fazer da escrita seu ofício o posiciona em uma camada social privilegiada, que a todo o momento Orwell tenta romper, buscando sempre um olhar além de seu próprio horizonte de origem, seja com a classe trabalhadora inglesa, seja no *front* de batalha espanhol, seja em uma distante colônia asiática.

A estética¹⁷⁹ de Orwell consiste na união de questões de forma e conteúdo: pode-se dizer que as preocupações de forma se manifestam na linguagem clara e objetiva de Orwell, que aparenta ser um recurso relativamente simples de se executar, porém requer o conhecimento profundo de questões linguísticas e sociolinguísticas para o desenvolvimento de ligações semânticas que causem determinados efeitos no leitor. Principalmente no caso de *1984*, a preocupação com a linguagem se dá no *newspeak*: a criação de uma língua inglesa modificada e fictícia, que une formalmente as contradições e restrições do sistema mediante a junção de sinônimos e antônimos no patamar do campo semântico. E a inserção da ideia do *newspeak* no decorrer do livro ilustra a opressão do *Big Brother*, num contraste formal frente a fluidez da escrita do próprio Orwell, manifesta na voz do narrador.

Ou seja, é por meio da utilização de recursos formais como o primor do emprego linguístico que o conteúdo formal do autor se manifesta, de maneira que se posiciona em oposição aos outros escritores meramente formais de sua época, dando ênfase para o conteúdo de suas reflexões, que se relacionam diretamente com seu cotidiano. Isso faz que a escrita de Orwell tenha uma forte ligação com a sua experiência de vida – vale sublinhar: não do indivíduo criador isolado, mas de uma subjetividade que já é em si mesma socialmente formada. Lionel Trilling¹⁸⁰ comenta que essa característica faz com que Orwell ocupe o lugar de símbolo na literatura, justamente por não ser um gênio e sim um homem que “*enfrenta o mundo com nada mais do que sua inteligência, direta e franca, e um respeito pelos poderes que se tem e pelo trabalho que se empreende.*”¹⁸¹ Ou, ainda que: “*Mesmo em seus melhores momentos, parece que se tornaram o que são graças sobretudo à própria sinceridade do espírito de Orwell, sua simples capacidade*

¹⁷⁹ A estética, como prazer no impacto dos sons das palavras, na firmeza de boa prosa e o ritmo de uma boa estória, juntamente do impulso histórico, do propósito político, e do puro egoísmo do escritor em buscar um legado, são enumerados por Orwell em seu ensaio *Why I Write* como as motivações principais no desenvolvimento de sua carreira como escritor.

¹⁸⁰ Artigo publicado pela primeira vez como prefácio a uma edição do *Homage to Catalonia* de 1952, pela editora Harcourt Inc., ou seja, apesar de se referir a uma obra anterior à *1984*, o prefácio foi publicado após sua publicação. Os trechos citados aqui estão no prefácio da edição brasileira de *Como morrem os pobres e outros ensaios* da Companhia das Letras.

¹⁸¹ *Ibid.* pág 18.

de olhar para as coisas de um modo direto, franco.”¹⁸². Segundo Keith Alldritt¹⁸³, as barbaridades descritas no romance retratam a consciência da brutalidade humana, podendo ser comparadas com romances de Franz Kafka¹⁸⁴ e seu sucessor inglês Rex Warner¹⁸⁵, ao se assemelhar na ambientação de um inferno psicológico, de teor surrealista e alegórico.

Mais uma vez, vale a pena ressaltar: o exercício crítico estabelecido em seu último romance condensa várias características de Orwell como escritor e é uma amostra muito bem elaborada de como a obra de arte é a materialização de aspectos socialmente formados, historicamente determinados de acordo com o contexto de sua produção. Acresce ainda que uma das grandes questões acerca da função da literatura e da obra de arte – algo que parece estar sempre em relevo nas preocupações de Orwell – é seu papel como ferramenta para entendimento da realidade: ao retratar tal realidade de maneira verdadeiramente crítica, a obra pode instaurar no público leitor a vontade de tentar mudar o mundo à sua volta, efetivamente transformá-lo.

Sendo assim, forma-se um ciclo em que a arte mimetiza a vida de maneira elaborada, e justamente por causa desta contrução formal é que se gera a reflexão sobre os meios de vida e como alterá-los. Quando a obra de arte é tida como uma mercadoria e passa a integrar o mercado capitalista como uma fonte de lucro, isso pode oferecer algumas benesses, como por exemplo, ao escritor que vê seu ofício de artista como uma possibilidade de auferir vantagens dadas aos produtores de mercadorias vendáveis. O privilégio do conhecimento vira justificativa para o privilégio econômico; a sensibilidade artística, razão para a autopromoção de uma casta de eleitos. Num mar de opressão, escritores podem ser premiados para navegar seu talento. Para, além disso, outro malefício desse processo pode ser visto na questão da divisão do trabalho, dinâmica também perpetuadora das desigualdades sociais. Nas palavras do próprio Marx *“A concentração exclusiva do talento artístico de determinados indivíduos e sua*

¹⁸² *Ibid.* pág 19.

¹⁸³ ALLDRIT, Keith. *The making of George Orwell*. London: Edward Arnold, 1969.

¹⁸⁴ Segundo Michel-André Bossy: “Kafka criou um universo estéril, rígido e burocrático. Kafka escreve com termos distantes e repletos de termos científicos e jurídicos, mas ao mesmo tempo este universo possui humor, destacando as raízes da irracionalidade de um mundo supostamente racional. Seus personagens estão aprisionados, confusos, culpados, frustrados e incapazes de compreender o mundo surreal à sua volta. Muito da prosa posterior a Kafka, especialmente na esfera de ficção cinetífica, faz uso de temas e preceitos do universo kafkiano, como por exemplo, George Orwell e Ray Bradbury.”(Fonte: BOSSY, Michel-André. *Artists, Writers, and Musicians: An Encyclopedia of People Who Changed the World*. Westport, Connecticut: Oryx Press, 2001.)

¹⁸⁵ Warner foi um grande admirador de Kafka e sua ficção foi muito influenciada pelo escritor. Seus três primeiros romances refletem as crenças antifascistas de Warner. Seu romance *The Wild Goose* é em parte distópico e retrata um governo tirano que é derrubado por uma revolução. (Fonte: MONTEFIORE, Janet. *Men and Women writers of the 1930s : The Dangerous Flood of History*. New York: Routledge, 1996.)

*supressão correlata entre a massa do povo é uma consequência da divisão do trabalho. (...) Na sociedade comunista não há pintores, mas, no máximo, pessoas que, entre outras coisas, também pintam.”*¹⁸⁶.

Feitas essas ressalvas, e pensando naqueles comentadores que julgam Orwell político demais e pouco artístico, vale acrescentar: para poder compreender determinada obra de arte, como no caso do romance *1984*, de acordo com Tom Bottomore¹⁸⁷, é preciso ainda, considerar o lugar específico que um estilo de arte “*ocupa no corpo total de ideias e imagens de uma classe dominante durante uma determinada fase histórica de sua existência.*”. Para tal, conforme Goldman¹⁸⁸ é preciso: “*conhecer a estrutura imanente de significação de uma obra de arte ou de um estilo, e, em seguida, situar esta estrutura na estrutura mais ampla das relações de classe num determinado modo de produção.*”.

Isso posto, ao estabelecer o contexto em que o romance de Orwell foi escrito como um produto artístico vindo de uma hegemonia – no caso o contexto inglês no pós-guerra – é possível compreender as escolhas estéticas feitas como um produto de sua época, fruto de uma voz que se manifestava insatisfeita com o panorama histórico e, principalmente, político. Mesmo tendo sua proveniência hegemônica, o romance de Orwell não se coloca como um difusor de tais valores, muito pelo contrário: mostra-se descontente e até mesmo contrário ao meio de propagação dos valores hegemônicos, em defesa do socialismo democrático.

E é neste posicionamento crítico que sua obra possui importância e merece destaque nos estudos literários. Justamente pelo apreço por parte de Orwell em retratar os outros lados não dominantes na sociedade inglesa, como no caso de seus romances e diversos artigos e ensaios anteriores a *1984* é que se estabelece a crítica social, aprofundada em cada obra, com abordagens diversas sobre temas sociais.

No que concerne a temática de *1984*, a defesa dos marginalizados se dá na crença do protagonista de que “*If there is any hope, it lies in the proles.*”¹⁸⁹. Essa afirmação evidentemente possui relações com o pensamento do materialismo histórico no que diz respeito à importância da massa que é subordinada pela minoria hegemônica. O papel da maioria explorada seria o de destruir a dominação da ditadura burguesa, também conhecida pelo nome fantasia de democracia liberal. Um dos mecanismos necessários

¹⁸⁶ MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

¹⁸⁷ Verbete “arte” in: BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

¹⁸⁸ *Ibid.* pág 18

¹⁸⁹ Respectiva tradução: “*A esperança está nos proletas*”.

para isso é processo de aquisição da consciência de classe. Este, por sinal, é outro conceito-chave abordado no romance por meio, novamente, da expressão de Winston Smith de que: “*Until they become conscious they will never rebel, and until after they have rebelled they cannot become conscious.*”¹⁹⁰. Para relembrar: a preocupação política e social de Orwell é exposta em seu romance de maneira direta nos escritos secretos no diário de Winston, em que seus pensamentos de revolta se materializam e, por isso, possuem a capacidade de incriminá-lo.

Dessa forma, é no mínimo desaconselhável separar o posicionamento político de Orwell e o de seus escritos. Sua insatisfação com os desenvolvimentos da década de 1930 e de 1940 perpassou todo o conjunto de seus textos. Ele mesmo viria a afirmar¹⁹¹ ser impossível a concepção de uma obra sem um viés político: quanto mais consciente o artista é sobre sua posição política, maior a chance de atuar politicamente sem comprometer sua integridade estética e intelectual.

¹⁹⁰ “*Enquanto eles não se conscientizarem, não serão rebeldes autênticos e, enquanto não se rebelarem, não têm como se conscientizar*”.

¹⁹¹ ORWELL, George. *Why I Write*. London: Penguin Books – Great Ideas, 2004.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de George Orwell

- ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.
- _____, *Animal Farm*. London: Secker and Warburg, 1945.
- _____, *A collection of essays (edited by Sonia Orwell)*. New York: Mariner Books, 1970.
- _____, *A Clergyman's Daughter*. London: Victor Gollancz Ltd, 1935.
- _____, *Burmese days*. New York: Harper and Brothers, 1934.
- _____, *Coming up for Air*. London: Victor Gollancz Ltd, 1939.
- _____, *Down and out in Paris and London*. London: Victor Gollancz Ltd, 1933.
- _____, *Essays*. Londres: Penguin Books, 2009.
- _____, *George Orwell Diaries*. Org. Peter Davison. New York: W.W. Norton & Company Inc., 2012.
- _____, *George Orwell, uma vida em cartas*. Org. Peter Davison (edição original) e Org. Mario Sergio Conti (edição brasileira). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____, *Homage to Catalonia*. Londres: Secker and Warburg, 1938.
- _____, *Inside the Whale and other essays*. London: Victor Victor Gollancz Ltd, 1940.
- _____, *Keep the Aspidistra Flying*. . London: Victor Gollancz Ltd, 1936.
- _____, *Literatura e Política. Jornalismo em Tempos de Guerra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____, *Orwell's "Nineteen Eighty-Four": text, sources, criticism*. Irving Howe (editor) New York : Harcourt, Brace & World, 1963.
- _____, *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Penguin Books, 2009.
- _____, *The Collected essays, journalism and letters of George Orwell – Volume IV*. Edited by Sonia Orwell and Ian Angus. London: Martin Secker & Warburg, 1968.
- _____, *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*. Secker and Warburg, 1941.
- _____, *The Road to Wigan Pier*. London: Victor Gollancz Ltd, 1937.
- _____, *Why I Write*. London: Penguin Books – Great Ideas, 2004.

Obras críticas sobre George Orwell

- ALLDRIT, Keith. *The making of George Orwell*. London: Edward Arnold, 1969.
- ANGUS, Ian; BROWNELL, Sonia. *Introduction to the French edition of Down and Out in Paris and London*. Londres: Secker and Warburg e San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1968.
- ATKINS, John. *George Orwell*. New York: Ungar, 1965.
- BRANDER, Laurence. *George Orwell*. Toronto: Longman, 1954.
- CRICK, Bernard. *George Orwell: a Life*. Londres: Penguin, 1980.
- DAVISON, Peter. *Nineteen Eighty-Four: The Facsimile of the Extant Manuscript*. San Diego: Houghton Mifflin Harcourt, 1984.
- _____, *Orwell in Spain*. London: Penguin Books, 2001.
- DEVROEY, Jean-Pierre. *L'âme de Cristal*. Bruxelas: Ed. Université de Bruxelles, 1985.
- GROSS, Miriam, *The world of George Orwell*. Londres: 1972.
- HITCHENS, Christopher. *A Vitória de Orwell*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- HOLLIS, Christopher. *A Study of George Orwell*. Chicago: Regnery, 1958.
- HOPKINSON, Tom. *George Orwell*. London: Longman, 1953
- INGLE, Stephen. *The Social and Political Thought of George Orwell*. New York: Routhledge, 2006.
- LEYS, Simon. *Orwell ou L'horreur de la Politique*. Paris: Herman, 1984.
- MEYERS, Jeffrey. *George Orwell, the Critical Heritage*. Boston: Routhledge & Kegan Paul: 1995.
- REES, Richard. *George Orwell - Fugitive from the Camp of Victory*. Illinois Carbondale, 1962.
- RODDEN, John. *The Cambridge Companion to George Orwell*. Cambridge: University Press, 2007
- _____, *The Politics of Literary Reputation*. New York: Oxford University Press, 1989.
- _____, *The Cambridge Introduction to George Orwell*. Cambridge, 2012.
- SANDINSON, Alan. *The Last Man on Europe: An Essay of George Orwell*. Londres: Ballantine Books 1974.
- SLATER, Ian. *The Road to Airship One*. New York: Mcgill Queens Univ Press, 1985
- SHELDEN, Michael. *Orwell, the authorized biography*. New York: Harpers Collins Publishers, 1991.

THOMAS, Edward. *Orwell*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1953.

VIEIRA, Fátima & BASTOS DA SILVA, Jorge. *George Orwell, Perspectivas Contemporâneas*. Porto: Universidade de Porto, 2005.

VORHEES, Richard. *The Paradox of George Orwell*. West Lafayette: Purdue University Studies, 1961.

WEST, M. J. (editor) *Orwell: The War Broadcasts*. Marboro Books, 1985.

_____, *Orwell: The Lost Writings*. Westminster: Arbor House, 1985.

_____, *Orwell: The War Commentaries* London: Gerald Duckworth & Company Ltd., 1985.

WILLIAMS, Raymond. *George Orwell*. New York: The Viking Press, 1971.

WOODCOCK, George. *The Crystal Spirit*. Boston: Little Brown, 1966.

Obras teóricas e romances

AUGER, Peter. *The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory*. Londres: Anthem Press, 2010.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2000.

_____, *O Foco Narrativo*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2000.

BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras Escolhidas Volume 1 - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

_____, “Crise do Romance sobre Aleksanderpaltz, de Döblin”. In: *Obras Escolhidas Volume 1 - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENZ, Wolfgang & PEHLE, Walter H. *Encyclopedia of German Resistance to the Nazi Movement*. London: Continuum Intl Pub Group, 1996.

BOSSY, Michel-André. *Artists, Writers, and Musicians: An Encyclopedia of People Who Changed the World*. Westport, Connecticut: Oryx Press, 2001.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. São Paulo: Ed. Globo, 2003.

BREUER, Josef & FREUD, Sigmund. *Studies in hysteria*. London Penguin Classics, 1952.

BOOKER, M. Keith. *Dystopian literature: a theory and research guide*. San Francisco: Greenwood Press, 1994.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____, *A formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.

_____, *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

COLLINI, Stefan. *Absent Minds: Intellectuals in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

DEUTSCHER, Isaac. *Heretics and Renegades*. Londres: Jonathan Cape Ltd, 1969.

DOGGETT, Frank. *Romanticism's Singing Bird - Studies in English Literature 1500-1900*. Houston, Rice University: 1974.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____, *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____, *Marxismo e Crítica Literária*. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

- _____, *Why Marx Was Right*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- FILHO, Daniel Aarão Reis. *As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético. Coleção Revoluções do Século 20*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- FREDERICO, Celso. “A sociologia da literatura de Lucien Goldmann”. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, 2005.
- GANCHO, Cândia Vilarés. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática Série Princípios, 2006.
- GIERYN, Thomas F. *Cultural Boudaries of Science: Credibility on the line*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- GOLDMAN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos, o Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____, *Como Mudar o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2010.
- INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (org). *Discurso, memória, Identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.
- KENEZ, Peter. *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo (a polêmica em torno da ilusão)*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2000.
- LEWIN, Moshe. *O Século Soviético – da Revolução de 1917 ao Colapso da URSS*. São Paulo: Record, 2007.
- LUKÁCS, Georg. *Realism in our time: literature and classe struggle*. New York: Harper & Row, 1972.
- _____, *História e consciência de classe – estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____, *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- _____, *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LUXEMBURGO, Rosa. *Reforma ou revolução?* São Paulo: Flama, 1975.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *O capital: crítica da economia política*. Apresentação de Jacob Gorender. Coordenação e revisão de Paul Singer. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R.Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

- _____, *A Origem do Capital – A Acumulação Primitiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2004.
- _____, *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.
- _____, *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____, *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- McKEON, Michael (editor). *Theory of the novel – a historical approach*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *Enredo*. Col “Princípios”. São Paulo: Ática, 2004.
- MONTEFIORE, Janet. *Men and Women writers of the 1930s : The Dangerous Flood of History*. New York: Routledge, 1996.
- NETTO, José Paulo. *O que é Stalinismo*. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1981.
- PRAWER, S. S. *Karl Marx and World Literature*. New York: Verso Books, 2011.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, São Paulo: editora cultrix/editora da Universidade de São Paulo: 1974.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Forense, 2006.
- SHATTOCK, Joanne. *The Cambridge Bibliography of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TROTSKI, Leon. *The Revolution Betrayed: What Is the Soviet Union and Where Is It Going*. College Park, Georgia: Pathfinder Books Ltd, 1972.
- _____, *A Revolução Traída*. Editora Global, São Paulo: 1980.
- _____, *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____, *The Intelligentsia and Socialism*. Londres: New Park Publications, 1974.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society*. London: Chatto and Windus, 1958.
- _____, *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- ZAMYATIN, Yevgeny. *We*. London: Vintage Books, 2007.