



**FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA**  
**CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**HABILITAÇÃO: PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

## **1984: DA LITERATURA PARA O CINEMA**

MANUELA GUARDIERO CUNHA LÓPEZ  
MATRÍCULA Nº 2041537/0  
ORIENTADORA: Úrsula Betina Diesel

**Brasília/DF, Outubro de 2007**

**MANUELA GUARDIERO CUNHA LÓPEZ**

**1984: DA LITERATURA PARA O CINEMA**

Monografia apresentada como um dos requisitos para  
conclusão do curso de Comunicação Social do Centro  
Universitário de Brasília – UniCEUB

Orientadora: Úrsula Betina Diesel

**Brasília/DF, Outubro de de 2007**

## **MANUELA GUARDIERO CUNHA LÓPEZ**

### **1984: DA LITERATURA PARA O CINEMA**

Monografia apresentada como um dos requisitos para conclusão do curso de Comunicação Social do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB

Orientadora: Úrsula Betina Diesel

Banca examinadora:

---

Prof(a). Úrsula Betina Diesel  
Orientadora

---

Prof(a). Maíra Carvalho  
Examinador(a)

---

Prof(a). Renata Bittencourt  
Examinador(a)

Brasília/DF, Outubro de 2007

*“Ao futuro ou ao passado, a uma época em que o pensamento seja livre, em que os homens sejam diferentes uns dos outros e que não vivam sós – a uma época em que a verdade exista e o que foi feito não puder ser desfeito: Cumprimento da era da uniformidade, da era da solidão, da era do Grande Irmão, da era do duplipensar!”.*

George Orwell

## AGRADECIMENTOS

*Inicialmente agradeço ao silêncio da madrugada, por ser eterno, poético, inspirador e ter servido como um grande cúmplice na execução deste trabalho. A todos os amigos presentes nestes quatro anos de vivências e aprendizado, eles tornaram possível a construção de uma Manuela composta por várias outras, mutáveis, mutantes, questionadoras e, acima de tudo, humanas. À paciência da ilustríssima professora, amiga e orientadora Úrsula Diesel, por ter confiado na orientada mais ausente e avoadada do planeta e por ter contribuído, de forma inquestionável, no florescer de minha paixão pela linguagem. À encantadora e amada família, pelas brigas, desapontamentos e discussões, pois sem eles eu não conheceria a reconciliação, a superação e o aprendizado. Ao ato de viver; viver cada segundo de um relógio anti-horário, viver cada estrofe de um poema contemporâneo, viver cada cifra de uma música desconhecida, viver a vida da única forma que deve ser vivida: à sua maneira.*

## RESUMO

A monografia apresentada analisa o filme de Michael Radford “1984”, comparando-o com a obra original homônima de George Orwell. Explorando as ferramentas de análise propostas pela semiótica da linguagem e pela semiótica do cinema, o estudo teve o objetivo de elucidar a diferença existente entre a linguagem literária e a linguagem audiovisual e explicitar a influência do contexto histórico, político e social tanto na criação de significados quanto na recepção da mensagem passada.

Palavras-chave: “1984”, George Orwell, Michael Radford, Semiótica, Linguagem, Literatura, Cinema, Produção de sentido, Adaptação.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
1.1 Justificativa.....	9
1.2 Problema .....	9
1.3 Objetivo Geral .....	9
1.4 Objetivos Específicos .....	10
1.5 Metodologia.....	10
1.6 Estrutura e Organização da Monografia.....	11
<b>2. REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>12</b>
2.1 Linguagem Verbal: a prosa literária.....	12
2.1.1 A Relação com o mundo.....	14
2.1.2 A existência de coerência .....	14
2.1.3 Linguagem .....	14
2.1.4 O caráter conotativo.....	15
2.1.5 Plurissignificação .....	15
2.1.6 Interpretação ou Compreensão .....	15
2.1.7 Norma Regente.....	15
2.2 Linguagem Audiovisual: o cinema.....	16
2.3 Literatura, cinema e cosmovisão.....	19
2.4 Da literatura para o cinema: Perda ou enriquecimento? .....	21
<b>3. REFERENCIAL HISTÓRICO .....</b>	<b>23</b>
3.1 George Orwell .....	23
3.2 1984, o livro .....	24
3.3 Michael Radford .....	28
3.4 <i>Nineteen Eighty Four</i> , o filme .....	29
<b>4. ANÁLISE .....</b>	<b>31</b>
4.1 Estrutura da Narrativa .....	31
4.2 Construção de personagens .....	31
4.3 Modificações, supressões e invenções de fatos .....	32
4.4 Análise de cenas dos momentos introspectivos de Winston.....	37
4.4.1 Imagem e Cor .....	37
4.4.2 Música .....	38

4.5 Análise de cenas no Ministério do Amor .....	39
4.6 Fechamento da Análise.....	41
<b>5. CONCLUSÃO.....</b>	<b>42</b>
Referências Bibliográficas .....	43

## 1 INTRODUÇÃO

Literatura e cinema, duas ricas modalidades artísticas, duas linguagens distintas, cada qual com suas encantadoras ferramentas de sedução. A literatura e todo o poder da palavra; a palavra sinestésica, a descrição detalhada que ganha vida e monta-se visualmente dentro da mente do leitor, edificada nos cinco sentidos humanos. Mentalmente ouvem-se os diálogos, sentem-se cheiros e sabores, é possível perambular pelos cenários e esbarrar com os personagens criados, parcialmente, pelo escritor e, parcialmente, pelo leitor. E é este caráter de criação conjunta que faz da literatura uma fascinante e particular linguagem, que há muito serve para o homem como um importante mecanismo de evasão.

Do outro lado, o cinema. A arte de projetar imagens, de dar vida a uma idéia, à palavra escrita, materializá-la diante de você. A retratação em movimento, tão próxima do real que faz mergulhar no retratado. Chora-se em um drama, ri em uma boa comédia, ama-se nos romances. O cinema tem este poder de transferir o espectador a um mundo de sonhos, irreal, antigo, moderno, vai-se ao futuro e volta-se ao presente com o subir dos créditos. Vive-se experiências antes não vividas, denuncia-se realidades que alguns olhos não vêem. Nesta manifestação artística, não é somente explorado o visual, existe o som. Imagens casadas com sons, uma segunda realidade. A projeção visual e sonora de algo que existiu na cabeça de alguém materializada, talvez do diretor, talvez do roteirista. Uma paixão, uma análise, um *hobby*, um passatempo, independe, o ser humano ama o cinema e o cinema veio suprir a carência de se ver o que sempre se sonhou.

É partindo do estudo dessas duas linguagens, que este projeto ganhou vida e saiu do âmbito de apenas um trabalho de conclusão de curso e tornou-se um delicioso e prazeroso comprometimento pessoal. Para fazer a análise comparativa das diferenças existentes na construção de significados para os distintos meios, um livro e uma tela de cinema, estudou-se duas obras em especial: “1984” de George Orwell e a releitura desta, feita para o cinema por Michael Radford.

## 1.1 JUSTIFICATIVA

Este estudo, primeiramente, visa criar um entendimento acerca das limitações e abrangências da linguagem verbal em detrimento da linguagem audiovisual. A publicidade lida diariamente com o processo de significação. O publicitário, emissor da mensagem na comunicação, deve conhecer as diferenças existentes nas mais variadas linguagens, saber qual é mais adequada para falar algo e como fazê-lo. Ter ciência que um cartaz “dirá” uma coisa de uma forma e um filme da mesma campanha “falará” essa mesma coisa, mas de forma distinta e ancorada em outras ferramentas, é uma necessidade de todo publicitário. Conhecer quais técnicas e segredos ele irá dispor é garantia de que não haja ruído no processo comunicacional publicitário/público. A noção desta necessidade foi o principal motivo para a escolha do tema. O amor pelo estudo das linguagens e a curiosidade perante a semiótica foram outros fatores decisivos.

A preferência por uma obra de George Orwell, se deu pela admiração que a aluna já possuía pelo intrigante e questionador escritor. “1984” é um livro importante na vida de um estudante de comunicação, por ser uma obra que trata abertamente questões políticas, falando de um Estado onde a massa é manipulada e controlada por um governo embasado, principalmente, na propaganda ideológica e no controle das formas de comunicação.

Por fim, o amor pela literatura e pela sétima arte e um desejo futuro de aprofundar seus estudos na área de cinema fizeram a aluna decidir e optar definitivamente pela análise proposta no projeto.

## 1.2 PROBLEMA

Quais são, como são ajustados e por que alguns importantes fatos da obra original “1984” passam por adequações, quando a mensagem desta é transmitida em um diferente meio, que não o seu inicial?

## 1.3 OBJETIVO GERAL

Quais as modificações, supressões e invenções de conteúdo, comparando-se o filme de Radford com a obra original? Como o diretor explora as ferramentas

existentes para o processo de significação na linguagem audiovisual (angulação, iluminação, uso da trilha e tratamento da imagem) para transmitir de forma detalhada, assim como na literatura, a mensagem proposta. Baseada no contexto do lançamento do filme, tentar entender o porquê dos usos e desusos nessa releitura, especificamente.

#### 1.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Entender as diferenças existentes entre linguagem verbal e linguagem audiovisual;

- Compreender os “segredos” das técnicas que rondam a estética cinematográfica (desde iluminação, cenários até escolha da trilha sonora) e como se dá o processo de significação no cinema;

- Estudar o contexto histórico, político e social da época em que o livro foi escrito;

- Estudar o contexto histórico, político e social da época em que o filme foi produzido e exibido;

- Explicitar as adaptações feitas na releitura da obra original e analisar semioticamente cenas de grande importância, encontrando os possíveis porquês da nova roupagem adquirida.

#### 1.5 METODOLOGIA

Para a execução deste estudo, utilizou-se como base os princípios básicos da semiótica literária e do cinema. Amparado na pesquisa dos 3 participantes básicos deste processo de significação especificamente (emissor – no caso o autor do livro e o diretor do filme, a mensagem – seu significante e significado, e o receptor – levando em consideração o contexto em que ocorreu o lançamento de ambos), estabeleceu-se um projeto de análise da adaptação de forma e conteúdo de uma obra literária para o cinema.

## 1.6 ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO DA MONOGRAFIA

O projeto foi dividido em quatro partes:

- Embasamento teórico para posterior compreensão da análise: estudo da linguagem verbal e da linguagem audiovisual feito a partir dos estudos semióticos de Charles Sanders Peirce, do livro de Faraco&Moura, “Literatura Brasileira”, e da pesquisa entre os principais autores que lidassem com a imagem e, mais especificamente, com o cinema (Carol Strickland, Martine Joly, Arlindo Machado e Jean-Claude Carrière). Neste capítulo, também foi feita uma breve comparação entre literatura, cinema, e exposição da importância do contexto para a criação de significados.
- Levantamento de dados biográficos do autor do livro e do diretor do filme e dados históricos do contexto em que as obras foram criadas. Síntese da história do livro e do filme. Este capítulo, assim como o primeiro, vem para evitar a aparição de qualquer dúvida referente ao conteúdo do projeto.
- Análise comparativa das duas obras.
- Conclusão é o fechamento do trabalho, que responde, ou não, o problema motivador do estudo.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 Linguagem Verbal: a prosa literária

O conhecimento do valor da palavra é bem antigo. Na Bíblia, mais especificamente no evangelho segundo João, escrito entre os anos 95 e 100, o verbo é citado como o princípio de tudo, como a luz que ilumina todo homem. Sendo verdadeiramente um livro que carrega as palavras de Deus, ou não, algo é inquestionável: este registro tão antigo e rico serve, neste momento, como uma bela referência de há quanto tempo o poder depositado em cima das palavras existe.

Graças à escrita, fatos, e às vezes mentiras dadas como verdades, eternizam-se e não se perdem no tempo. A história do mundo, das pessoas, os acontecimentos que marcaram épocas e até previsões futuras passam de geração a geração graças, também, à palavra escrita, aos textos. O texto sempre foi uma ferramenta de transferência de conhecimento, principalmente por possuir uma imagem de maior credibilidade que as outras formas de registro da realidade. “Estava tudo escrito”, esta é uma frase popularmente conhecida e extremamente utilizada para dizer que algo é um fato, uma verdade, e exemplifica claramente a visão de confiança dada à linguagem escrita.

As escrituras sagradas, os documentos, as cartas náuticas, todos registros já feitos pelo homem levaram até as gerações seguintes o que se passou nos tempos anteriores. O homem cria sua história a partir de algo que viveu, ou que acredita ter vivido, o futuro só é passível de ser escrito com o conhecimento do passado e a curiosidade diante do porvir, e é exatamente aí que os textos entram como fundamentais para a história humana.

O que seria do homem se não pudesse ter acesso aos épicos textos de Shakeaspere? Como os portugueses teriam noção da grandiosidade do Novo País no qual Pedro Álvares Cabral havia aportado, não fossem as cartas de Pero Vaz de Caminha? O valor da palavra escrita é inquestionável, mas vê-la como superior a qualquer outro tipo de linguagem acaba sendo um pensamento retrógrado e preconceituoso.

Um livro é composto por palavras, estas palavras se agrupam em frases, as frases em parágrafos e é por meio destes agrupamentos, que se constrói um sentido. O livro é o todo, o organismo dotado de sentido, e este sentido só é possível pelo agrupamento das pequenas células, os signos simbólicos. Segundo os estudos de Pierce, os signos são tudo aquilo que significa algo a alguém, que está no lugar de outra coisa, representando-a. O signo é um veículo, pelo qual se dá a comunicação de uma mensagem e pode ser diferenciado em três diferentes classes, de acordo com a forma que ele mostra a outra coisa representada. Por exemplo, se a forma do signo for semelhante à forma do que é representado tem-se um ícone, se estabelecer uma relação de causa e efeito com o que está representando, tem-se um índice e, por fim, se for uma representação feita arbitrariamente, por convenção, chama-se este de símbolo. As letras, que formam as palavras, foram criadas arbitrariamente, não estabelecem relação alguma de semelhança ou causa e efeito com o que está representando, logo são símbolos. Estes só chegam ao conhecimento das pessoas por meio do aprendizado, é preciso que se aprenda que, ao se deparar com a palavra “CADEIRA”, significa que este conjunto de símbolos, agrupados desta forma, representa aquele objeto onde as pessoas sentam. Necessita-se da abstração, condicionar o cérebro para, quando ver tal palavra, mostrar a imagem do objeto cadeira. A linguagem escrita lida exatamente com este constante trabalho de ver a palavra, associar as representações simbólicas à bagagem que já se tem e criar, desta forma, um significado do todo.

Falar da linguagem escrita é tratar de uma imensa gama de possibilidades de textos, que vão desde os literários aos não-literários, passando pelos diversos tipos internos das supracitadas classificações. Para este estudo em questão, é necessário elucidar um pouco mais um estilo em especial, a prosa literária. Segundo Faraco&Moura (1998) são 7 os fatores que caracterizam um texto literário: sua relação com o mundo, a existência de coerência, a linguagem utilizada, o caráter conotativo, a plurissignificação, o fato de ser um texto interpretado e não apenas compreendido e a norma que o rege. Serão aprofundados, agora, baseados no supracitado autor, estes fatores, importantíssimos para o estudo da significação na linguagem literária.

### 2.1.1 A relação com o mundo

Deduz-se do livro “Literatura Brasileira” que a relação com o mundo em um texto se dá na maneira em que o autor expõe o ambiente no qual se passa a história e seus personagens. Na linguagem literária, as coisas, seres e fatos dependem do texto para existir, o autor as cria de acordo com sua vontade, com o conteúdo da mensagem que ele deseja passar. O escritor de um texto literário inventa um mundo que não existe, mas isto não quer necessariamente dizer que ele não se assemelhe ao mundo real.

### 2.1.2 A existência de coerência

O julgamento verdadeiro / falso não se aplica ao conteúdo de uma prosa literária, pois personagens, ambientes e fatos, são todos frutos da imaginação do autor, mesmo que possam manter algum tipo de relação com o mundo real. Cabe mencionar um importante acréscimo:

A única exigência no mundo ficcional é que haja coerência nas invenções do escritor. A coerência é garantida pela organização global do texto, organização essa que não admite contradições. Por exemplo, não se pode inventar uma personagem de olhos azuis que, sem nenhum motivo ou explicação, de repente apareça com olhos castanhos. (FARACO&MOURA, 1998, p.17)

### 2.1.3 Linguagem

A linguagem utilizada é um dos outros fatores e, talvez, o mais interessante de ser estudado. A literatura busca explorar ferramentas da língua, como metrificacão, sonoridade, rimas, novos sentidos para as palavras, enfim, existe a abertura para se brincar com várias possibilidades de criação de sentido. Nos textos literários a linguagem ultrapassa a mera função de veículo da mensagem e se torna participante dela, atua juntamente com o conteúdo, torna-se um importante significante.

#### 2.1.4 O caráter conotativo

Em se tratando de denotação e conotação, a linguagem literária usa e abusa das metáforas, metonímias e todos os artifícios para a criação de uma linguagem com significação mais ampla, mais interpretativa, são textos essencialmente conotativos e, portanto, são mais abertos à criação de significados.

#### 2.1.5 Plurissignificação

A plurissignificação, ou seja, as diversas possibilidades de interpretação de um texto, é privilegiada na linguagem literária. Formação social e cultural do leitor e do escritor, época em que foi lida e escrita a obra, enfim, vários são os fatores que dão margem a essa ampla significação. Até hoje são lidas algumas grandes obras do passado e, muitas vezes, descobre-se um novo significado. A dependência de fatores externos e internos para a interpretação e criação de um conceito e o grande grau de abertura que a literatura possui permitem esta diversificada significação.

#### 2.1.6 Interpretação ou compreensão

Na literatura existe a necessidade de interpretação. Após ler, o leitor faz suas associações e cria um significado, ocorre uma maior abstração.

#### 2.1.7 Norma regente

Por fim, deve-se saber que textos literários podem, propositalmente, infringir a norma culta proposta pela gramática normativa. Caso exista a vontade de obter algum resultado com tal infração, existe essa liberdade, também chamada de licença poética.

É importante frisar que esses são alguns fatores que caracterizam um texto literário, mas isto não quer dizer que exista a obrigação de sempre se ter todas as características mencionadas.

A literatura é, verdadeiramente, um ramo das artes que, ao mesmo tempo em que se mostra como um mecanismo de evasão, apresenta mundos desconhecidos e ainda pode funcionar como um instrumento político. Conhecer o autor, tentar entender as reais intenções dele, estudar o contexto em que o livro foi escrito, apreciar as escolhas feitas, enfim, saber “devorar” tudo que um livro pode oferecer, são coisas que um leitor pode fazer para contribuir para o seu crescimento intelectual e pessoal.

## 2.2 Linguagem audiovisual: O cinema

A representação imagética, projetar, criar uma reprodução visual de algum elemento da realidade, sempre foi visto como algo surpreendente, com um certo quê de magia. Segundo Carol Strickland (1992), há muito, na pré-história, ao pintar a figura de um animal nas cavernas, os habitantes destas acreditavam que a representação visual do animal era uma extensão dele e, assim, atiravam suas lanças contra os desenhos para garantir uma boa caça, acreditavam que os desenhos por eles feitos guardavam este poder. A áurea de magia e todo este poder depositado em cima da imagem, fazem desta um intrigante objeto de estudo e um delicioso elemento a ser admirado.

Os arqueólogos especulam que os artistas criavam as figuras para garantir uma boa caça. Muitos animais aparecem trespassados por flechas e furos nas paredes indicam que os habitantes das cavernas atiravam lanças nos animais desenhados. (STRICKLAND, 1999, p.4)

“Petrogramas”, se desenhadas ou pintadas, “petroglifos”, se grafadas ou talhadas – essas figuras representam os primeiros meios de comunicação humana. São consideradas imagens porque imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real. Acredita-se que essas primeiras imagens também se relacionavam com a magia e a religião. (JOLY, 1996, P.18)

Por muito tempo, a imagem carregou esse espírito de magia, e por várias vezes ela foi erroneamente confundida, sendo diretamente ligada com o lado negro e obscuro da realidade. Esse pensamento errado fez com quem, em alguns

momentos da história, homens se voltassem contra as representações imagéticas.

Arlindo Machado (2001) fala de quatro períodos em que o horror às imagens fora exaltado; na Grécia Antiga com a crítica Platônica acerca do simulacro; no Império Bizantino, seguido pela época da Reforma Protestante e desembocando nos dias de hoje, nos quais muitos críticos discutem o real valor das imagens em detrimento da realidade. Fruto dessa visão preconceituosa acerca das imagens nasceu uma falsa dicotomia (linguagem verbal X linguagem visual) onde, muitas vezes, a imagem é desvalorizada diante do verbo, e ambas acabam sendo vistas como duas linguagens distintas e independentes.

A inquietude do homem, a ânsia pelo avanço, a necessidade de explorar novas formas de representação e o progresso tecnológico tiraram o homem da simples, porém importante e bela, retratação estática, e o levaram à projeção de imagens em movimento. O que já era encantador - a pintura, os desenhos e a fotografia – tornava-se agora fascinante; os irmãos Lumière davam luz à apaixonante 7ª arte.

Dizer quem realmente criou o cinema, é um tanto complicado e assaz simplista. O cinema nasceu de várias inovações e estudos feitos em cima da fotografia e de instrumentos que colocassem e reproduzissem imagens em movimento. A glória dada aos irmãos Lumière se deve ao fato de eles terem sido os primeiros a idealizarem o “cinematógrafo, invento que era ao mesmo tempo câmara, copiadora e projetor, que é o primeiro aparelho que se pode qualificar autenticamente de cinema.”<sup>1</sup>. Foram os irmãos Lumière também os primeiros a reunirem pessoas para uma projeção pública de um filme, nomeado de “*L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*” (A volta do trem à cidade)<sup>2</sup>. Aquele 28 de dezembro de 1895 seria eternamente lembrado como o marco inicial da história do cinema.

Desde então, o cinema enriquece-se com elementos culturais, tecnológicos e com novas técnicas de se projetar uma visão de mundo. Das seqüências estáticas de tomadas, com todas suas limitações e adaptações de conteúdo para suprir a inexistência de ferramentas, até o cinema falado, informatizado e

---

<sup>1</sup> <http://www.saocarlosocial.com.br/usr/raspa/historia.htm> - acessado em 01 de outubro, às 23h.

<sup>2</sup> <http://www.moviecom.com.br/cinema/> - acessado em 01 de outubro, às 0:30h.

montado, repleto de tecnologia e efeitos especiais que observamos hoje, muita coisa aconteceu. No princípio, com o obstáculo da impossibilidade de se ter diálogos e falas casadas com as imagens, e ainda a ausência de técnicas de cortes e montagens, a mensagem era passada por meio de uma linguagem meramente visual, onde a história se desenrolava de forma direta, seqüencial e com a câmera estática. Exigia-se muito da expressividade de atuação, a única forma de explicitar que um personagem, por exemplo, estava sofrendo, era o ator mostrar-se visualmente desta maneira, utilizando apenas a linguagem corporal, uma linguagem importada do teatro. Em seu livro “A linguagem secreta do cinema”, Jean-Claude Carrière deixa isso claro, como o trecho abaixo explicita.

No começo, é óbvio, o importante era mostrar tudo. Nada de zonas de penumbra no filme. Amplas tomadas estáticas, movimentos simples, emoções sem ambigüidade. O triunfo era visível. Os atores exageravam cada movimento, reviravam olhos, apertavam as mãos. Eram exortados a tornar cristalinos o enredo, a ação, e, de qualquer modo, herdavam uma tradição teatral que privilegiava a declamação e a postura [...]. Portanto, ao verem frustradas suas oportunidades de declamar, eles compensavam isso com o máximo de habilidade. A postura era também um meio de expressão; o movimento era um signo. (CARRIÈRE, 1994, p.27)

Com os avanços e criações de novas técnicas, o cinema amadureceu, adquiriu uma linguagem própria, onde o visual mesclado com o sonoro deu margem a inúmeras possibilidades de criação de significados. A trilha, o corte abrupto, os vários efeitos de transição de cenas, a dissolução, os ruídos, as diferentes angulações, *closes*, a iluminação, o cenário, figurino, escolha de personagens e tantas outras ferramentas utilizadas atualmente pelo cinema “falam” por si só e, conjuntamente, atuam todas, inquestionavelmente, como importantes significantes nesta espetacular modalidade artística. Para que a mensagem desejada seja passada claramente, o diretor usa e abusa desses artifícios, sem precisar verbalizá-la oralmente de forma direta, como acontece na literatura.

São vários os subterfúgios disponíveis às mãos de quem faz do cinema um importante meio de significação. Saber utilizá-los de maneira concisa e certa é que faz de um diretor uma lenda e concede ao filme o título de clássico. O cinema

vem como uma prova de que as diferentes linguagens podem ancorar-se umas nas outras para enriquecer ainda mais o processo de criação de significados.

Carrière diz que:

[...] durante todo este percurso, a linguagem cinematográfica se expandiu constantemente, se modificou, se adaptou à inconstância dos gostos. Uma evolução fundamental, pois as formas que apenas se repetem morrem rapidamente de esclerose. (CARRIÈRE, 1994, p.28 e 29)

Esta linguagem que tanto se transformou e que está em constante processo de modificação muito tem a expor. Como visto anteriormente, segundo os estudos de Pierce, quando existe uma relação de semelhança do significante (neste caso o filme) com o que está sendo representado, a comunicação da mensagem ancora-se em uma linguagem icônica. O que se observa nas telas são projeções, representações semelhantes a alguma realidade. Imagens são ícones, retratações do mundo real ou de uma história fruto da imaginação do diretor com referências tiradas da vida real. Na linguagem verbal, sabe-se que o resultado final da mensagem transferida é a resultante da soma do direcionamento feito pela descrição detalhada do escritor com a materialização visual que o leitor cria em sua mente, a mensagem final é resultado de uma criação conjunta escritor/leitor.

No cinema, a representação visual já é projetada para o receptor. O filme não dá essa liberdade de construção de imagens, elas já são apresentadas prontas. A possibilidade de ter-se uma interpretação mais solta ocorre, nos meios audiovisuais, com a utilização das ferramentas próprias desta linguagem. Dizer sem falar, mostrar sem deixar explícito, provocar sensações com uma simples iluminação, saber usar o silêncio a seu favor, estas e tantas outras possibilidades é que fazem do cinema esta deliciosa e intrigante arte.

### 2.3 Literatura, cinema e cosmovisão

Literatura e cinema, duas formas diferentes de dizer, duas linguagens distintas, cada qual apoiada em diferentes ferramentas, mas com um mesmo

propósito: transmitir uma mensagem, provocar no leitor ou espectador sentimentos, sensações, apresentar a ele um mundo ainda inexplorado e novo.

Um livro possui a sua própria artimanha de passar uma mensagem. Amparado principalmente na palavra escrita, ele tem a necessidade de explorar ao máximo os detalhes, descrever cheiros, cores, movimentos. Uma tarefa difícil, pois a linguagem utilizada é completamente estática e a sinestesia virá com a riqueza do detalhamento. Na literatura, um simples caminhar em um beco escuro, para provocar a sensação de terror ou angústia no leitor, acaba, muitas vezes, tendo que ser descrita em duas, três páginas ininterruptamente. E isso é possível, pois não existe um tempo limite para se ler um livro, ele é concreto, palpável, e o leitor pode lê-lo em dias, semanas, meses ou até anos. Inexiste a necessidade de uma preocupação com o grau de complexidade da mensagem, pois se tem a possibilidade de ler, reler, ler novamente, até sentir-se satisfeito com a compreensão do que está sendo dito no parágrafo.

Por outro lado, em se tratando de cinema, a realidade é outra, existe a necessidade de dizer tanto em tão pouco tempo, este é o desafio da sétima arte, fazer isto e fazer de maneira interessante. Em uma cena, não apenas as falas, o diálogo, passarão a mensagem. Para evocar o sentimento esperado no espectador, tudo falará em um filme. A escolha de determinada angulação, a trilha sonora, os efeitos de áudio e vídeo, iluminação, cenário e até o figurino auxiliará no desenrolar da mensagem de uma cena. Mesmo que inconscientemente, o espectador consegue capturar quase tudo e, assim, aquela mensagem que era grande e complexa de ser passada é apresentada e assimilada de forma clara e rápida.

As diferenças entre as duas linguagens existem, mas tem algo que é comum a toda e qualquer forma de linguagem, seja ela escrita, visual, oral ou audiovisual: a influência de fatores externos no conteúdo e até na forma de transmitir uma mensagem. O autor de um livro, um roteirista ou diretor de cinema, todos vivem ou viveram em determinado período histórico e possuem sua própria maneira de analisar o mundo, esta maneira é conhecida como cosmovisão. A cosmovisão é algo individual, mas sofre influências do meio, sejam estas políticas, sociais ou culturais. Por mais original que uma obra possa parecer,

existe a incorporação de traços de algo com que ele esteve em contato durante sua vida.

Por este motivo, ao analisar uma obra, deve-se levar em consideração o momento histórico em que ela foi escrita, como o autor vivia, qual era sua condição social, visão política, como o mundo encontrava-se naquele tempo em que ele deu vida à obra. Fazer isto é necessário, porque, assim como, ao criar, o criador sofre influências da realidade que o cerca, o leitor / espectador também constrói seus julgamentos de bom ou ruim, interessante ou desinteressante, ancorado em influências de sua época. Tentar enxergar o contexto de criação da obra mudará, consideravelmente, a forma de vê-la.

#### 2.4 Da literatura para o cinema: Perda ou enriquecimento?

Falar de adaptações é um tanto quanto complicado, pois a capacidade de transferir uma mensagem de uma linguagem para outra, sem perdas ou com acréscimos relevantes e enriquecedores, varia da pessoa que a está fazendo. Pegar grandes obras literárias, transferir sua mensagem para uma nova linguagem e fazer desta adaptação um grande sucesso é uma tarefa árdua, principalmente se a obra literária for um clássico mundialmente aclamado.

A visão preconceituosa em cima de releituras existe. Muitos críticos e amantes da literatura afirmam ser prepotência um diretor de cinema acreditar que podem partir de uma grande obra, agregar sua visão e obter um resultado tão bom, com o mesmo charme e glamour da original. A literatura é uma linguagem interpretativa, então muito do que o autor escreve, não diz exatamente como aquilo é, mas estimula o leitor a interpretar ao seu modo. O que um diretor que faz uma adaptação pode ter interpretado em um livro, o espectador pode não ter capturado na mesma obra, e isto gerará um conflito, uma idéia de que a adaptação não manteve coerência com a obra original.

Outro fator relevante de se analisar em adaptações é o contexto, a temporalidade e a questão cultural. Autor do livro e diretor que faz a adaptação constroem suas obras em diferentes épocas, sob a influência de diferentes culturas, diferentes realidades, e isto interfere de forma crucial na forma do objeto

final. Muitas vezes novos fatos, personagens e até ações são acrescentadas para que o entendimento de certos momentos do livro se dê de forma mais concisa.

Por fim, a linguagem literária e a linguagem audiovisual dispõem de diferentes técnicas e ferramentas para a transmissão de uma mensagem, logo é impossível uma adaptação reproduzir fielmente o conteúdo da obra original. Cabe ao diretor do filme explorar as ferramentas presentes na linguagem utilizada, entender que existem as diferenças e tentar encontrar a forma mais adequada de se transmitir a mensagem, mantendo a maior proximidade possível com a obra original. E ao espectador cabe saber analisá-la, levando em conta todos estes fatores relevantes e entendendo que, mesmo tendo sido originada de uma história já existente, o resultado final será uma nova obra.

### 3 REFERENCIAL HISTÓRICO

#### 3.1 George Orwell<sup>1</sup>

Eric Arthur Blair, este é o verdadeiro nome do autor do tão comentado e crítico romance “1984”. Sob o pseudônimo de George Orwell, pelo qual ficou mundialmente conhecido e fazendo muitos nem terem ciência de sua verdadeira identidade, escreveu grandes livros como “A Revolução dos Bichos” (“*Animal Farm*”) e o já citado “1984”.

Nascido no ano de 1903, na cidade de Bihar na Índia e tendo ido para Londres um ano após seu nascimento, Orwell destacou-se no mundo literário por ser um romancista crítico e comentarista de costumes políticos e culturais em suas obras, característica que fez deste um dos maiores escritores de língua inglesa do século XX. George Orwell levou uma vida difícil, na qual as decepções e desilusões com a realidade que o rodeava funcionou como os maiores motivadores para que ele escrevesse. Em suas obras, estão explícitas as vivências e experiências que ele teve durante seus poucos 47 anos de vida.

Ainda jovem, aos 19 anos, entrou para a Polícia Imperial Britânica e foi trabalhar na Birmânia, colônia Inglesa na época, onde permaneceu por cinco anos e acabou se sentindo mal por participar da opressão de um povo estrangeiro. Orwell descobriu-se um jovem revoltado com a política colonial e imperialista dos ingleses e acabou voltando à Europa, onde abriu mão de sua fortuna, seu passado e de seu próprio nome, adotando então o conhecido pseudônimo George Orwell. Com empregos de circunstância e sobrevivendo com o mínimo possível, Orwell sentiu na pele as conseqüências da opressão e da desigualdade e, revoltado com tudo isto, deu início a sua vida literária.

Ataques às condições precárias dos trabalhadores na Inglaterra, críticas aos escritores revolucionários apenas na tese, são os assuntos que passaram a fazer parte de suas obras. George Orwell adotou posturas cada vez mais radicais para defender as classes mais baixas, atingindo o extremo ao ir lutar junto ao grupo de anarquistas socialistas POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista)

na Guerra Civil Espanhola, em 1937. Ferido, acabou regressando à Inglaterra com mais uma experiência decepcionante e uma nova referência para suas obras. A realidade que Orwell observou na Guerra Civil Espanhola deu vida a um escritor voltado para um socialismo independente, decepcionado com a rígida estrutura do Partidos Comunistas. Um anti-stalinista convicto que tomava como assunto principal as mentiras, traições e o terror que compõem todo sistema totalitário, e é no livro “1984” que tal crítica fica mais evidente.

O que se encontra nos livros de George Orwell são testemunhos de vivências pessoais desse crítico e contestador escritor. Orwell morreu em 1950, dois anos após escrever seu último livro, “1984”.

### 3.2 1984, o livro

Esta obra de George Orwell é uma materialização literária de um pensamento distópico em relação às formas de governo que imperavam no contexto político mundial em que ela foi escrita; nos anos 50 (1948, mais especificamente).

Findada em 1945, a 2ª Grande Guerra Mundial, que dividiu o mundo em dois grandes blocos de países, os Aliados e as potências do Eixo, ficou conhecida por ter sido o cenário da ascensão e do declínio do sistema totalitário de Hitler, o nazismo. Uma forma de governar que se baseava em uma suposta superioridade da raça ariana alemã e partia dos princípios da exclusão, da supressão da liberdade e dos direitos individuais, da perseguição de minorias e de ideologias liberais, entre outros preceitos excludentes. A ideologia nazista foi fortemente ancorada no uso massificado da propaganda. Eram criados filmes, documentários, cartazes, programas de rádio, sempre exaltando o pensamento nazista e a figura do grande líder, que muito havia feito e muita ainda faria para o povo alemão. Este, bombardeado pelos pensamentos e ideais nazistas, via em Hitler o salvador de uma Alemanha desacreditada graças à crise econômica e política que o antecederam. Joseph Goebbels foi o grande nome por trás da propaganda nazista. Ministro da propaganda durante toda a guerra, ele afirmava

---

<sup>1</sup> Este capítulo tem como principal fonte o site <http://www.duplipensar.net/george-orwell/george-orwell-biografia.html> - acessado em 11 de Outubro, às 01:30.

categoricamente que “uma mentira muitas vezes repetida, tornava-se uma verdade”, frase que aparece várias vezes no livro. Com o fim da Segunda Guerra e a vitória dos Aliados, o mundo deparou-se então com uma nova realidade: a guerra não declarada e a paz não concebida da Guerra Fria. Dividindo novamente o mundo em dois blocos de ideologias e desejos políticos distintos, o capitalismo dos EUA e o socialismo da extinta URSS (ambos aliados na Segunda Grande Guerra), o mundo observou duas grandes potências ameaçarem-se constantemente com o avanço na construção de grandes armas de destruição em massa, porém, sem se atacarem de fato.

Essa luta desenfreada pelo poder, esse cenário de guerras, exclusão, políticas totalitaristas, o bombardeio de propaganda ideológica sobre a massa, a supressão dos direitos de possuir o pensamento individual, a criação de verdades, a ausência de liberdade das mais variadas formas, são estes, exatamente, os fatores que George Orwell tomará como base para criar em seu livro uma sociedade fictícia tomada pelo controle opressivo de uma força maior, apoiada na figura de um grande líder.

O livro fala da realidade no suposto ano de 1984, um mundo dividido em três grandes “superestados”: Eurásia, Lestásia e Oceania, este último palco de toda a trama. A guerra entre estes três “superestados” é constante e pouco se sabe quando ela teve início. Seu objetivo, porém, não é determinar um vencedor, nem ao menos evidenciar a luta por uma causa, a guerra tem a única função de manter a estrutura do governo inabalada, manter o poder nas mãos do grupo dominante, o Partido Ingsoc, detentor da força e representante do Grande Irmão (a imagem do Chefe Supremo). Com a evolução tecnológica, a produção passa a ser mais rápida e farta, era de se esperar que classes mais baixas passassem a acumular bens materiais e cultura. A Guerra entra como a forma de se destruir os bens excedentes e de se evitar a fartura, mantendo as classes mais baixas nas indústrias, trabalhando incansavelmente, afinal, não “há excesso de produção e sim carência”. Isto impede o acesso dessas classes à educação e torna impossível que se destrua a excludente pirâmide social.

Na Oceania, inexistente a liberdade para os indivíduos. Em todo lugar, para todos os lados que se olhe, há a presença do que George Orwell nomeou de teletela. A teletela é “uma placa metálica retangular semelhante a um espelho

fosco, embutido na parede” (ORWELL, 2005, p. 5 e 6), que fica ligado 24h por dia, sem a possibilidade de ser desligado, e que possui uma programação totalmente controlada pelo Partido. A teletela tem ainda o poder de funcionar como uma filmadora, tornando assim, todo lugar onde ela esteja instalada (e ela está por toda parte) um local vigiado pelo poder superior. O Estado torna-se assim onipresente. Desobedecê-lo é quase impossível.

Na verdade, a teletela é apenas mais uma das várias formas que o Partido possui de oprimir e controlar a sociedade. Por toda a Oceania, existem espalhados imensos cartazes com a figura intimidadora do Grande Irmão levando os dizeres “o Grande Irmão zela por ti”, uma forma de mostrar que a presença do Grande Irmão se faz em todo lugar e, ainda, falar duas coisas de uma única vez: você está sendo vigiado pelo Grande Irmão e o Grande Irmão cuida de você. Existem ainda o “dois minutos de ódio” (uma sessão de cinema que acontece regularmente, onde são exibidos filmes extremamente manipuladores que exaltam o Partido e desmoralizam os traidores), a polícia do pensamento (membros do Partido disfarçados e treinados para descobrir na sociedade pessoas que cometam a “crimidéia” – se desvirtuem em pensamento dos mandamentos do Grande Irmão, crime ideológico) e as torturas, confissões e penas aplicadas sobre os traidores do Partido e que estão sendo sempre expostos para a sociedade. Outra forma de controle é a constante atualização do dicionário da língua vigente na Oceania, mas este, diferentemente do usual, a cada nova atualização expõe menos termos. O dicionário da “Novilíngua”, a cada nova edição, mostra um número reduzido de palavras, limitando a abrangência do pensamento e buscando o fim, de vez, da “crimidéia”.

As principais representações do Partido são os quatro Ministérios: Ministério do Amor, responsável pela espionagem e controle da população, seus integrantes torturam e julgam todos que se mostrarem contra o Partido; Ministério da Paz, responsável pela manutenção da Guerra; Ministério da Fartura, este cuida da economia da Oceania e divulga constantemente nas teletelas seus boletins de produção exagerados, e, finalmente, o Ministério da Verdade, que falsifica documentos e artigos que sirvam de referência ao passado, reconstrói notícias já divulgadas de acordo com as necessidades atuais do Partido, e é onde o personagem principal da obra, Winston Smith, trabalha.

Winston é um homem comum de 39 anos, porém, assim como todos os que vivem sob a custódia do Partido, aparenta fisicamente possuir mais idade do que a real. No Ministério da Verdade ele é acostumado a lidar diariamente com a modificação do passado, ele refaz notícias já publicadas com o propósito de satisfazer as necessidades do momento para o Partido. As coisas começam a mudar quando Winston sente uma incrível vontade de escrever o que pensa e o que acredita em um caderno que ele comprou clandestinamente, num antiquário localizado num dos obscuros bairros pobres, habitados pelos que George Orwell nomeou de "proles". Ao passar para o papel tudo que sente em relação ao Partido e ao Grande Irmão, Winston começa a se questionar quanto aos princípios e verdades do Estado. Seu ódio pelo sistema totalitário e opressor do Partido, desperta dentro dele um sentimento de repulsa por todos os princípios dessa ideologia e, principalmente, pela figura suprema do Grande Irmão.

Em um Estado em que o sexo só é consentido para fins reprodutivos e onde o único amor permitido é o amor pelo Grande Irmão, o desgosto pelo Partido ainda aumenta quando Winston conhece e se envolve com Julia, membro da Liga Juvenil Anti-sexo e também uma mulher desacreditada dos princípios do Ingsoc. Eles arriscam-se em encontros às escondidas, amam-se e acabam por jurar fidelidade um ao outro até o fim. A cada novo encontro, o perigo de serem pegos e levados como traidores para o Ministério do Amor aumenta, o risco é evidente e eles já não conseguem mais esconder a necessidade de estar juntos.

A esperança de Winston na revolta contra o Partido ganha forças ao ser convidado por O'Brien, membro do Partido Interno, para uma visita a sua casa. Winston sempre enxergou em O'Brien alguém cuja ortodoxia política era imperfeita, e ao visitá-lo, teve a certeza da existência de uma força resistente ao Partido, a Fraternidade, grupo inspirado por Emmanuel Goldstein, inimigo maior do Estado.

Com o livro supostamente escrito por Goldstein sob sua posse, Winston começa a perceber que tudo que pensara a respeito do partido era a mais pura realidade. Ao se dar conta de que vivia em um sistema manipulador, Winston e Julia são pegos em flagrante e levados para o Ministério do Amor, onde seriam submetidos aos mais variados tipos de tortura, para que confessassem seus crimes e, principalmente, se arrependessem de terem traído o Partido.

No Ministério do Amor, Winston passa por torturas ministradas por O'Brien, que não passava de um fiel membro do Partido que o investigava há anos. O'Brien tem dificuldades em modificar a forma de pensar de Winston e, após conseguir fazê-lo acreditar nos ideais do Partido, de trazer até sua mente a forma de pensar guiada pelo "duplipensar" (saber que algo está errado, mas se convencer de que está certo, duplicidade de pensamentos), ele o leva até a misteriosa sala 101, para que ele finalmente passe a amar o Grande Irmão.

### 3.3 Michael Radford<sup>1</sup>

Filho de pai britânico e mãe austríaca, o diretor e roteirista de filmes Inglês, Michael Radford, nasceu em 24 de fevereiro de 1946 em Nova Deli, Índia. Passou durante a vida por boas e conceituadas instituições de ensino. Mas foi na Escola Nacional de Filme e Televisão (*National Film and Television School*), que Radford descobriu sua grande paixão, o cinema.

Nos anos de 1976 a 1982, o diretor trabalhou como documentarista, produzindo filmes, principalmente, para a BBC. Vários foram os filmes feitos por Radford, destacando-se dois, "*Van Morrison in Ireland*" e "*The making of the pirates of Penzanze*", onde ele trabalhou com o cinegrafista Roger Deakins, com quem voltaria a trabalhar anos depois no seu longa "1984", filme que o faria conhecido internacionalmente.

Michael Radford é um diretor de adaptações, grande parte de seus filmes foram releituras de grandes obras literárias. Dentre as principais podemos citar: "*White Mischief*", adaptação do livro homônimo de James Fox, "*The merchant of Venice*", adaptado da comédia de William Shakespeare, e "*Il Postino*" do livro "*Ardiente Paciencia*", de Antonio Skármeta. O grande sucesso desse último, por muitos anos o filme de língua estrangeira mais aclamado já feito, fez de Radford um diretor premiado (o filme venceu os prêmios de melhor diretor e melhor roteiro adaptado no 35ª Premiação Internacional) e ainda mais conhecido internacionalmente.

---

<sup>1</sup> Este capítulo tem como principais fontes os sites: <http://www.imdb.com/name/nm0705535/bio> e <http://www.michaelradford.com/index4.htm> - acessados em 11 de Outubro, às 03h.

Radford já se arriscou também a fazer adaptações em outras áreas. Em 2000, dirigiu sua primeira peça teatral, uma produção para a “*West End*” de “*The seven year itch*”, uma adaptação do filme de mesmo nome do diretor Billy Wilder, estrelado por Marilyn Monroe.

### 3.4. *Nineteen Eight Four*, o filme

O filme de Radford tenta tratar, nos seus 110 minutos, toda história, crítica e denúncias existentes na obra original de George Orwell. O filme possui algumas modificações e cortes, que serão expostos na análise, feitos pela necessidade de adaptação de conteúdo que existe ao se lidar com a transição de uma linguagem para outra (nada que interfira de forma brutal na compreensão total da história). A influência do contexto da época e, principalmente, a força das ferramentas oferecidas pelo cinema, completamente diferentes das ferramentas literárias, fazem com que o conteúdo do filme diferencie-se em alguns momentos do que é observado no livro, porém a essência da história, os personagens, acontecimentos e componentes da narrativa permanecem os mesmos.

O filme começou a ser gravado exatamente no dia em que, no livro, Winston começava a fazer seus registros, dia 4 de abril de 1984. O contexto social, político e cultural da época em muito se distinguia do que influenciou Orwell em 1948. Era a transição dos anos 80 para os 90, a evolução da tecnologia já era uma realidade. Fruto da corrida tecnológica entre IBM e a jovem e inovadora Apple, os computadores tornavam-se cada vez mais acessíveis ao público. Nesta guerra incansável pela liderança na preferência, a Apple lançou um comercial também inspirado na obra de George Orwell, onde ela dizia que as pessoas iam ver porque 1984 não seria como “1984”, fazendo menção à ditadura do Partido e comparando-a ao fim da ditadura da IBM no ramo tecnológico. Sob a ótica de um mundo capitalista e rico em tecnologia, onde praticamente já estavam extintos os grandes movimentos inspirados no socialismo, comunismo, entre outros movidos pela ideologia do poder na sociedade, o filme foi filmado e exibido.

Por este motivo, as palavras de Orwell foram audiovisualmente modernizadas, as teletelas, por exemplo, ganharam um ar de televisão, de onde

não saiam mais, apenas, vozes, mas também eram expostas imagens em movimento.

Com a possibilidade de aliar às imagens sons, trilhas e ruídos, o filme explora a fundo esta importante ferramenta do cinema. Com a trilha escolhida, feita pela banda Eurythmics e por Dominic Muldowney, Radford faz o espectador mergulhar nos sentimentos que envolvem as cenas, e sentir, pelos 110 minutos de filme, como se também fizesse parte da sociedade de 1984.

## 4 ANÁLISE

Serão agora analisados alguns importantes pontos, comparando a obra original de George Orwell e a adaptação para o cinema por Radford, para que se torne ainda mais clara a diferença nas formas de criação de significados nos dois diferentes tipos de linguagem: a literatura e o cinema.

### 4.1 Estrutura Narrativa

Uma diferença que é observada logo no começo do filme é a inexistência de um narrador. No livro existe uma terceira pessoa, onipresente e onisciente, que conta a história, mas que não faz parte dela. O filme se desenrola apenas com os diálogos, pensamentos e anotações de Winston. Na obra de Radford quem exerce o papel de narrador, revelando as características dos personagens, descrevendo detalhadamente as cenas, percorrendo os vários cenários é a própria câmera. Ela representa os olhos do espectador na trama, assim como o narrador cumpre este papel no livro.

### 4.2 Construção de personagens

“Quem controla o passado, controla o futuro. Quem controla o presente, controla o passado” (Orwell, 2005). O filme inicia-se com um *lettering* branco no preto, com esta frase citada por Orwell no livro. A citação é basicamente um resumo da realidade da sociedade de 1984 e, com certeza, o ponto de partida para o desenrolar da história, a partir dos pensamentos duvidosos de Winston, afinal, ele trabalhava exatamente com a manutenção da verdade. Lançando esta frase logo na abertura do filme, Radford já incita a curiosidade do espectador, fazendo-o imaginar o que está por vir.

Logo em seguida, Radford abre com uma cena do “dois minutos de ódio”, onde, com um *travelling*, ele vai introduzindo de forma sutil, apenas dando zoom e permanecendo focado neles, os principais personagens envolvidos na trama, são eles: Winston, Julia, Parsons, Syme e O’Brien. Para quem não conhece a obra de Orwell, esta introdução de personagens cria uma expectativa para a apresentação

mais a fundo que, com toda certeza, acontecerá posteriormente no desenrolar da história. Já para quem leu o livro, isto fica ainda mais empolgante, pois a materialização física deles é muito semelhante à descrição dada por Orwell, os modos de agir, falar e gesticular são reproduções dos personagens literários, assim, quem assiste e já teve contato com a obra inicial, vê as pessoas, e vai assimilando de quem se trata.

#### 4.3 Modificações, supressões e invenções de fatos

Uma diferença que é percebida logo no início é o local onde Winston esconde o caderno que ele conseguiu clandestinamente com um “prole”. No livro, o caderno fica dentro de uma gaveta, um local comum e que levaria à dedução de que possuir um caderno não é algo grave nem reprimido pelo partido, porém, Orwell explicita desde o início que “o papel era propriedade comprometedor” (p. 9). O escritor deixa claro que Winston corre riscos, pois possuir um caderno pode ser um indício de “crimidéia”, mesmo dizendo que “Era absolutamente inútil pensar em escondê-lo...” (p. 30). Já no filme, certamente pela necessidade de passar o maior número de informação possível em um curto espaço de tempo, o caderno fica escondido atrás de um tijolo solto na parede e num ângulo fora da zona de filmagem da teletela. Esta mudança acontece para que o espectador logo deduza que o caderno é algo ilegal, tem um caráter proibido, sem precisar dizer isto de forma literal. Outro momento em que a substituição de uma explicação direta pela explicitação sutil da mensagem, quase inconsciente, acontece, é na hora de mostrar que as teletelas não só funcionam como uma forma de o Partido passar seus boletins, falar dos ganhos, ser palco de confissões, mas também registram tudo que está ao seu alcance. No livro, logo ao apresentar as teletelas, Orwell deixa claro que “qualquer barulho que Winston fizesse, mais alto que um cochicho, seria capturado pelo aparelho; além do mais, enquanto permanecesse no campo de visão da placa metálica, poderia ser visto também”.(p. 6). Já no filme, o espectador só percebe que os aparelhos também registram o que acontece ao redor, implicitamente, quando, durante a ginástica, a instrutora mostra também estar vendo o que se está passando diante dela, ao chamar a atenção de Winston dizendo que ele não está se esforçando.

No livro de Orwell, apenas descobrimos que Winston era observado e investigado pelo Partido já há algum tempo nos momentos decisivos da trama, quando O'Brien conta isto a ele. Radford se aproveitou disto para criar quase que um jogo de adivinhações, onde ele solta pistas, dá indícios desta constante observação de Winston por todo o filme. No total são 4: a primeira, e menos evidente, é quando Winston está caminhando pelo bairro dos "proles", pensa em entrar em um bar, mas parece desistir, logo em seguida, saem dois soldados do Partido de dentro do bar, na mesma direção que Winston. A segunda e a terceira acontecem quando Winston está se preparando para barbear e quando ele se pergunta quem, de fato, é Julia, em ambas um helicóptero fica sobrevoando em frente a sua janela, como quem o observa. A última pista dada por Radford e que, assim como as outras, inexiste no livro, é quando Winston vai encontrar Julia pela primeira vez e, na estação de trem, um homem se aproxima e pergunta se ele está sozinho, este homem acaba viajando no mesmo vagão que Winston, sempre a observá-lo.

É bem evidente que, no filme, se suprime uma idéia bastante valorizada e muitas vezes posta em pauta no livro: o que George Orwell nomeou de Vaporização. A Vaporização consistia em o Partido simplesmente sumir com as pessoas quando lhe era conveniente, desapareciam com elas no tempo presente, seu passado era eliminado, todo e qualquer registro que mencionasse a existência da pessoa modificado e passava-se a acreditar que ela jamais existira, ela tornava-se uma "impessoa". Algumas cenas do livro, onde o assunto era tratado abertamente, são retratadas no filme, porém Radford parece evitar ao máximo falar em sumiço eterno de pessoas. Primeiramente ao retratar a modificação no passado envolvendo Syme feita por Winston no Ministério da Verdade (Syme havia ganhado um importante torneio de xadrez anos atrás e agora isto não era mais uma verdade), Radford apenas deixa claro que o passado fora alterado, no livro, onde desde o início Winston já fazia a observação de que Syme era inteligente demais, que logo seria vaporizado pelo Partido, o que de fato acontece e é narrado momentos depois. Outra modificação feita no enredo original da obra e que deixa evidente esta preocupação de Radford em não falar em Vaporização, é quando Julia e Winston estão no quarto em cima do Antiquário, e Julia completa parte do verso "Laranjas e limões, dizem os sinos de

São Clemente... Me debes três vinténs, dizem os sinos de São Martinho, quando me pagarás? Dizem os sinos de Old Bailey...” (p. 141). No livro, ao ser questionada por Winston como conhece parte do verso, Julia afirma que seu avô a ensinou e que ele fora vaporizado quando ela tinha apenas oito anos (p.142). No filme, Radford evita citar o avô, para fugir da necessidade de falar da vaporização dele, e, quando indagada a origem deste conhecimento, Julia apenas diz que não lembra quem lhe ensinou. O único momento em que ele sutilmente fala em destruição total de pessoas é já nos momentos finais do filme, quando O’Brien está torturando Winston e se dirige a ele dizendo “você será aniquilado do passado e do presente”. O fato de Radford ter omitido este importante fator denúncia da obra de Orwell seja, talvez, o seu objetivo com o filme, é provável que ele não queria dar vida a mais esta crítica à sociedade totalitarista e seus métodos de opressão, e sim criar um filme que tratasse do tema de maneira mais utópica, fantasiosa e sutil, um meio mais para diversão do espectador do que denúncia da realidade.

No filme não ocorre apenas a supressão de fatos importantes e reveladores da obra de Orwell, há também a criação de acontecimentos inexistentes na história original. No livro, só tomamos conhecimento do pavor de Winston por ratos quando ele finalmente vai para o quarto 101 e O’Brien revela que seu maior medo são os ratos. Na verdade, Orwell deixa subentendido que Winston tem um certo medo, asco pelos animais em um dos encontros com Julia no quarto alugado, onde um rato aparece e Julia o espanta (p. 139 e 140). “De todos os horrores do mundo... um rato!” é o máximo que Winston demonstra do seu maior medo no livro antes da tortura no quarto 101. Já no filme, Radford explora esse medo nas lembranças e sonhos que Winston parece ter de sua infância. Em uma das várias lembranças de seu passado pré-Partido, Winston, ainda criança, observa assustado e comovido um corpo de uma mulher morta sendo devorado por ratos. Logo depois, em outro momento de lembrança, da última vez em que viu sua mãe e sua irmã, ele lembra que roubou o chocolate de sua irmã e fugiu. Ao voltar, arrependido e sabendo que havia feito algo maldoso, ele encontrou a casa vazia tomada por ratos. A presença constante de ratos em lembranças traumatizantes da infância explorada por Radford no filme deixa subentendido que os ratos são sinal de mau presságio, daí o pânico de Winston com os roedores.

A adaptação de Radford mostra-se algumas vezes falha, pois existem fatos de extrema relevância que são omitidos no filme e que acabam levando o espectador que não teve contato com a obra original a uma conclusão precipitada errônea quanto ao conteúdo da mensagem. Por exemplo, em momento algum do filme, fala-se que o Café Castanheira – cenário de importantes acontecimentos no livro e no filme – tem como especialidade servir o tão conhecido Gin Vitória acrescentando a ele uma mistura de sacarina com essência de cravos (p. 275). No filme, duas cenas envolvendo esta mistura acontecem, sem se mencionar o que ela contém: ex-presos sentados à mesa do Café, enquanto a teletela apresenta suas confissões de crimes contra o partido, logo após o fim destas, vemos o garçom se aproximar e pingar a mistura no gin do confessor. A primeira acontece durante a confissão de Rutheford e a segunda, logo no final do filme, com Winston. No livro fica claro que se trata de algo inofensivo, porém no filme, por não haver elucidação alguma quanto ao conteúdo do frasco do garçom, o espectador pode entender que o conteúdo do “estranho recipiente” é a forma de o Partido vaporizar seus traidores após esses assumirem seus erros. Fatos como este fazem parecer que Radford fez o filme esperando que o espectador já tivesse um contato com a obra original. Um outro momento em que isto acontece é a omissão, no filme, do convite de Winston a Julia para que eles adotem como esconderijo o quarto em cima do antiquário. Sem mencionar antes algo que remetesse a isso, Winston recebe uma caneta de Julia, de onde ele tira um bilhete escrito apenas um “sim”. Isto desperta a curiosidade do espectador, ele não imagina de onde saiu esta afirmativa, passa a pensar “sim o quê?”, e fica esperando, na seqüência, uma cena que esclareça tudo. Porém na cena seguinte nada é elucidado, e na subseqüente Winston e Julia trocam olhares no refeitório e Winston acena um sim com a cabeça para Julia. Isto aumenta ainda mais a curiosidade, “um sim para outro sim?”, Radford utilizou com bastante coerência a técnica do cinema de incitar a curiosidade do telespectador, fazê-lo esperar resposta na seqüência e, assim, prender sua atenção no transcorrer do filme. Somente na 4ª cena, ele dá a entender que o sim se tratava de um comum acordo em adotar o quarto como esconderijo para encontros do casal.

No filme uma nova abordagem é dada ao importante personagem O’Brien. Em sua obra, Orwell nos faz crer até o último momento que O’Brien faz parte da

Fraternidade e é um traidor do Partido ao lado de Winston, sem, em momento algum, afirmar categoricamente isto. Já no filme este direcionamento de pensamento inexistente, Radford não leva o espectador a pensar com toda certeza do mundo que O'Brien é um traidor, pelo contrário, ele o deixa mais em cima do muro ainda, modificando de certa forma a maneira como ele fala da Fraternidade para Winston. No livro, ao falar da Fraternidade, O'Brien utiliza a primeira pessoa do plural, incluindo-se no movimento. Já no filme ele sempre usa a 3ª pessoa do plural, deixando entender sua distância com o movimento traidor. Ao receber Winston em sua casa, O'Brien faz um brinde, o que ocorre em ambas as obras, porém com conteúdos diferentes. No livro, ele brinda diretamente "à saúde do nosso chefe, Emmanuel Goldstein" (p. 165); no filme ele faz um brinde ao "Líder", não nos deixando entender a quem ele está se referindo, Goldstein ou ao Grande Irmão. É clara a diferente intenção dos dois, Orwell e Radford, em relação ao personagem de O'Brien. Mantendo ele numa condição duvidosa e pouco clara, Radford acrescenta um agradável tom de mistério ao filme, despertando a curiosidade do espectador para conferir até o fim, onde, supostamente, será revelado de qual lado O'Brien está. Orwell fez de O'Brien uma figura claramente dúbia, mesmo quando revela que ele é um membro do Partido, a visão de um O'Brien bom vive a chocar-se com a visão de um O'Brien inimigo nas páginas do livro.

Outra diferença evidente no filme é a ausência de Julia no encontro de O'Brien com Winston. Na obra literária, Julia acompanha Winston e, assim como o amado, jura diante de O'Brien fazer tudo que necessário for pela Fraternidade. A forma do livro de Goldstein passado a Winston também se modifica. No livro, ele é passado no formato original, como um livro real escrito por Emmanuel Goldstein; já no filme, O'Brien entrega à Winston um suposto dicionário, que nada mais é do que o livro da Fraternidade camuflado, mais uma forma de dizer indiretamente que aquilo é proibido, possuí-lo é correr riscos.

Na cena final do filme, houve também mais uma alteração. No Café Castanheira, após ter se recuperado de sua "loucura", Winston escreve na mesa empoeirada "2+2=" e para por aí, deixando a curiosidade, a dúvida se ele realmente se curou ou não. No livro, Orwell descreve que Winston escreve "2+2=5", deixando clara a recuperação. Radford fez a adaptação, para manter a

atenção do espectador no desfecho do filme, onde ele deixa explícito que Winston havia se convertido.

#### 4.4 Análise de cenas dos momentos introspectivos de Winston (sonhos e pensamentos)

Winston é um homem solitário que vive sozinho e tem constantemente diversos momentos de introspecção. Lembranças de sua infância em uma era Pré-Partido, pensamentos materializando um mundo longe da realidade Ingsoc, sonhos com o que existe no quarto 101. Muitas são as temáticas de seus pensamentos e, no livro, Orwell, sempre que Winston se pega sonhando ou imaginando, deixa literalmente claro que está se referindo a lembranças ou sonhos.

Ao sair da linguagem literária para a audiovisual, Radford precisava encontrar uma forma de mostrar estes sonhos e pensamentos, e, implicitamente deixar entendido do que se tratava. Num filme, se a diferença do que é real e do que é lembrança, imaginação, não for evidente, pode existir uma confusão na criação de significados.

No cinema, para que a associação se dê de forma clara e rápida, basta se criar uma padronização de cenas e, num primeiro momento, mostrar o que aquele padrão irá dizer durante todo o filme, depois se torna dispensável incluir cenas posteriores que reforcem o conteúdo. E é isto que Radford fez com as cenas que remetiam ao mundo dos pensamentos, criou uma padronização na linguagem, que envolveu imagem, cor e música (que serão descritos abaixo) e na primeira aparição da cena, deixou claro que se tratava de fruto da imaginação de Winston, mostrando na cena subsequente o seu despertar, logo em seguida, ele pôde se poupar por todo o resto do filme de repetir-se nesta cena seguinte clareando do que se tratava, o espectador já faria tal associação.

##### 4.4.1 Imagem e cor

O uso das técnicas de iluminação e predominância de cor para provocar as sensações necessárias e igualar-se às longas e detalhadas descrições de Orwell

é clara no tratamento da imagem. No filme, quando se trata de cenas passadas no Partido, os ambientes são sempre escuros, cinzas, remetendo ao concreto, às edificações erguidas por uma força política totalitária, ao local insalubre. Inexiste a natureza, não se vê flores, árvores ou coisas relacionadas à natureza, a iluminação é artificial e escassa e a única grande luz que se vê é a luz que surge das teletelas. Quando as cenas estão retratando os sonhos de Winston, observa-se o oposto, a cena é colorida e clara, iluminada pela luz do sol e onde se vê um lindo descampado verde com árvores que têm suas folhas balançadas pelo vento.

A imagem que dá início às lembranças e pensamentos é padrão, envolvendo o mistério que ronda o quarto 101. Winston andando em um corredor escuro, que dá para a porta do quarto 101, sempre vemos a cena por um *over shoulder* traseiro de Winston, evidenciando que o nosso olhar naquele momento é o mesmo olhar dele. Ao se aproximar da porta, ela se abre revelando um descampado verde, colorido e muito bem iluminado, a diferença entre estas e as cenas passadas no Partido é clara. A porta acaba se mostrando como uma “Porta para a Liberdade”. O quarto 101 é conhecido como o “lugar onde não há trevas”, uma frase dúbia, por nos levar a pensar que o fato de não existir trevas o torna um lugar bom, provavelmente em meio à natureza e ao ar livre, porém esta metáfora diz respeito ao Ministério do Amor, um prédio extremamente fechado, onde não dá para saber se é dia ou noite, onde não há trevas, mas também não há sol. Durante todo o filme e o livro, o espectador sabe que existe algo de especial no quarto 101, apenas no final ele saberá do que se trata. Radford se aproveitou disto para mostrar a existência da curiosidade de Winston quanto ao supracitado quarto.

#### 4.4.2 Música

Para criar um padrão que fizesse o espectador associar, sempre que se deparasse com a cena, a um sonho ou lembrança, Radford criou um casamento Imagem + Som. Sempre que a cena se trata de um pensamento, há a cena descrita acima ancorada a uma trilha dramática. Com a repetição deste padrão, chega uma hora em que o espectador começa a ouvir a música e já associa à imagem e, automaticamente, aos sonhos e lembranças.

Algo que é importante ressaltar nas cenas dos pensamentos é que a padronização da cena começa sempre com a porta abrindo-se sozinha para Winston, esta cena se repete por muitas vezes, porém, quando Winston começa a descobrir e reparar na verdade por trás das mentiras e manipulações do Partido, a porta deixa de abrir-se para ele e o próprio personagem passa a abri-la, a atitude de abrir a “Porta para a Liberdade” começa a partir dele, ele está tomando frente no que diz respeito a sua liberdade, é a liberdade de pensamento.

#### 4.5 Análise de cenas no Ministério do Amor

Nas cenas finais e decisivas da história de 1984, a transição da linguagem literária para a audiovisual obrigou Radford a explorar o maior número possível de recursos e técnicas do cinema. Orwell descreve detalhadamente cada procedimento de tortura, cada pessoa envolvida nas cenas, cada cenário. O leitor parece participar das cenas descritas, sente “na pele” cada sofrimento e lamento nas torturas ministradas no Ministério do Amor. Revolta-se com cada atitude covarde. Transmitir as mais variadas sensações que George Orwell consegue passar com o livro foi, talvez, o maior desafio de Radford.

Logo no início das cenas do Ministério do Amor, Radford fez uma alteração; reduziu as cenas passadas dentro da cela. Onde no livro, Winston divide a cela com diversas pessoas, presenciando a angústia e o desespero de outros vários presidiários, no filme ele apenas encontra Parsons. Este, ao ser encaminhado ao quarto 101, toma a atitude que no livro, mais dramático e expositor, é tomada por um dos presos que está na eminência da morte pela fome. O livro deixa mais explícito que o que há no quarto 101 é tão assustador, que qualquer ato para evitar a ida a ele é justificável, inclusive empurrar quem, balançado por sua condição de morto de fome, cedeu-lhe um pedaço de pão, mesmo sabendo da proibição disto. No filme, esta sensação de que o quarto 101 é a pior coisa do mundo não fica tão evidente, a cena em que Parsons tenta fazer com que, ao invés de levá-lo, os soldados levem Winston em seu lugar não funciona tão fortemente, pois eles não mantinham uma relação de extrema proximidade e Parsons é o típico personagem medroso.

O que observamos também é o uso da ambientação para demonstrar a forma como Winston se sente. Ao chegar na cela iluminada e branca, ele ainda tem esperanças de que O'Brien irá aparecer e tirá-lo de lá. Após perceber que O'Brien não passava de um fiel membro do Partido, a mesma cela passa a ser mais escura e suja, como se a morte da esperança de Winston em O'Brien ultrapassasse a barreira do subjetivo e tomasse proporções físicas.

Nas cenas das torturas ministradas por O'Brien, várias são as ferramentas da semiótica do cinema utilizadas por Radford. A começar pela angulação, O'Brien aparece sempre sob o olhar de uma *contra-plongée*, o enquadramento de baixo para cima, este ângulo evidencia a superioridade da figura de O'Brien, passa a idéia de potência e coloca o espectador na posição do torturado. Já Winston é sempre visto de cima para baixo (*plongée*), o que transmite a idéia de recuo, contração, medo, dor. A iluminação também foi explorada com bastante intensidade nestas cenas, contribuindo com a ampliação dos efeitos desejados. Ao analisar a iluminação dada ao rosto de O'Brien (uma luz que vem da direita para a esquerda), percebemos que sempre existe um lado da face deste iluminado e outro lado tomado pelas sombras. Esta foi a forma encontrada pelo diretor para passar a confusão de sentimentos a respeito de quem era O'Brien que aterrorizava Winston naquele momento— "Voltara a velha sensação de que no fundo não tinha importância que O'Brien fosse amigo ou inimigo [...]. O'Brien o torturara, levava-o à beira da loucura e, dentro em breve, certamente o mandaria à morte. Não fazia diferença." (p. 240). Já a iluminação focada em Winston tem como principal função acentuar seus traços de cansaço e dor, deixá-lo com um aspecto ainda mais repugnante. Durante todas as cenas passadas na sala de tortura, não existe a adição de trilha, ouve-se apenas os gemidos, gritos e barulhos da máquina de tortura, o que aumenta ainda mais a aflição, pois passa a idéia de isolamento, de que ele está sozinho, não terá a ajuda de ninguém. Já no quarto 101, a iluminação destaca a cadeira de tortura dos demais elementos que compõem o cenário. Quando O'Brien faz a ameaça com os ratos, aparece um primeiríssimo plano do rosto de Winston, a maquiagem simulando suor evidencia o desespero, a iluminação (de cima pra baixo) amparada à angulação *contra plongée* aumenta mais a força da cena, acentuando os traços fortes e marcados, passando a sensação de desespero.

#### 4.6 Fechamento da Análise

Em suma, o conteúdo do livro foi mantido na adaptação de Radford para o cinema. Como já era previsto, muitas adaptações tiveram que ser feitas, algumas inclusões e supressões de fatos ocorreram, tudo porque tratam-se de duas linguagens distintas, cada qual com sua força e diferentes ferramentas de imersão. Mesmo com a eliminação de alguns pontos importantes propostos por Orwell em seu livro, Radford obteve um resultado satisfatório, conseguindo passar, de forma mais sutil e menos denunciadora, a mensagem da obra de George Orwell. É evidente as diferenças entre George Orwell e Michael Radford no que diz respeito à finalidade de suas criações: Orwell encontrava-se decepcionado, revoltado com a realidade política, e fez de seu livro um instrumento de denúncia, uma visão premonitória pessimista de o que seria a sociedade anos mais tarde. Radford falou de uma sociedade fantasiosa com algumas poucas semelhanças com a da sua época, algo que oferecesse, principalmente, entretenimento ao público.

Conteúdo geral mantido, mas formas modificadas. Adaptar uma obra a um diferente meio sem modificar a sua essência é sim possível e este estudo comprovou isto. Apesar das pequenas modificações, do corte de fatos importantes, da inclusão de detalhes inexistentes na original, a obra de Radford manteve a história do livro inalterada: Winston revoltou-se com os ideais do Partido, descobriu e viveu o amor, cometeu crimes contra o Estado consciente e ciente do risco que corria, foi pego, sentiu as ferramentas do Partido para converter uma mente destoante, e, finalmente, após passar pelas mais cruéis torturas, aceitou que o único amor que podia ter era pelo Grande Irmão.

O filme atua de forma excepcional para que se possa fazer comparações, como as feitas durante todo o projeto, porém, ele não deve ser tomado como substituto da obra original, que é bem mais rica e detalhada. A obra de Radford funciona como um apêndice do livro, onde se pode observar a materialização de uma visão pessoal da obra original.

## 5 CONCLUSÃO

Uma, fruto de convenção, apoiada no uso de símbolos que só se elucidam na mente das pessoas com o conhecimento prévio do significado convencional. As palavras e todo o seu caráter abstrativo, exigindo do leitor uma necessidade de interpretação, de criar, com o auxílio e o direcionamento que o escritor dá com suas descrições, a imagem mental da mensagem. Por esse motivo, na literatura usa-se e abusa-se das descrições detalhadas, que alimentam o cérebro e o fazem provocar sentidos inimagináveis. Ao ler, pode-se sentir cheiros, gostos e até toques. A palavra, juntamente com a capacidade de abstração do leitor, são capazes de grandes descobertas e criações no processo de significação. Mas isto é algo construído conjuntamente.

A outra mais universal, a imagem, a representação do real, o simulacro em movimento. O cinema e todo seu encantamento e artimanhas. São várias e incalculáveis as ferramentas postas diante de quem faz cinema. E o desafio de explorá-las da maneira mais proveitosa, para conseguir passar em um curto espaço de tempo algo que um escritor descreveria letra por letra, faz do cinema uma arte sinestésica. Assim como a literatura, abusar das técnicas visuais e ancorá-las às sonoras faz o cinema transpor a visão e a audição, outros sentidos também são provocados.

Duas importantes e distintas linguagens, observadas por todo o processo de análise deste projeto. Pôde se ver o quanto o meio influencia na alteração de conteúdo de uma obra e como, pequenas e relevantes alterações não alteram a essência de uma mensagem. Aprendeu-se também que ao fazer uma adaptação, pelo fato de diferentes linguagens possuírem diferentes ferramentas, para tornar possível o processo comunicacional a forma também se altera, mantendo, do mesmo jeito, a essência do conteúdo geral.

A obra de Radford mudou a forma de se falar, adaptou as formas de mostrar, alterou, quando necessário, partes do todo, mas manteve este todo intacto. A história contada por Orwell e a história contada por Radford é a mesma, já a pretensão de um com sua obra e o outro com a outra, possui suas diferenças. Radford, o cinema e o entretenimento. George Orwell, a literatura e a denúncia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1994.

FARACO&MOURA. **Literatura Brasileira**. São Paulo, SP: Ática, 1998.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

MACHADO, Arlindo. **O 4º Iconoclasmo**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1977.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 2005.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada: da Pré-história ao Pós-moderno**. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 1999.

VERGARA, Sylvia. **Projetos e Relatórios de Pesquisa em Administração**. São Paulo: Atlas, 2004.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

1984. Direção de Michael Radford. Umbrella-Rosenblum Films Production, 1984. 1 videocassete (113 min): VHS, Ntsc, son., color. Legendado. Port.

## REFERÊNCIAS - FONTES ELETRÔNICAS

<http://www.saocarlosocial.com.br/ usr/raspa/historia.htm> - acessado em 01 de outubro, às 23h.

<http://www.moviecom.com.br/cinema/> - acessado em 01 de outubro, às 0:30h.

<http://www.duplipensar.net/george-orwell/george-orwell-biografia.html> - acessado em 11 de Outubro, às 01:30.

<http://www.imdb.com/name/nm0705535/bio> - acessado em 11 de Outubro, às 03h.

<http://www.michaelradford.com/index4.htm> - acessado em 11 de Outubro, às 03h.