



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

LUCIANA ABRANTES NOBRE

**ARTE E TOTALITARISMO: 1984 DE ORWELL SOB O CONCEITO DE
AUTONOMIA DA ARTE DE ADORNO**

**CAJAZEIRAS – PB
2023**

LUCIANA ABRANTES NOBRE

ARTE E TOTALITARISMO: 1984 DE ORWELL SOB O CONCEITO DE
AUTONOMIA DA ARTE DE ADORNO

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em História, da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus Cajazeiras* - como requisito de avaliação para obtenção do título de Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Dionizio Neto

CAJAZEIRAS – PB

2023

N754a Nobre, Luciana Abrantes.

Arte e totalitarismo: 1984 de Orwell sob o conceito de autonomia da arte de Adorno / Luciana Abrantes Nobre. - Cajazeiras, 2023.

62f.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Dionízio Neto.

Monografia (Licenciatura em História) - UFCG/CFP, 2023.

1. Arte. 2. Totalitarismo. 3. Crítica. 4. História. 5. Literatura. 6. Distopia. I. Dionízio Neto, Manoel. II. Título.

**ARTE E TOTALITARISMO: 1984 DE ORWELL SOB O CONCEITO DE
AUTONOMIA DA ARTE DE ADORNO**

Aprovado em: 13/02/2023

Professor Dr. Manoel Dionizio Neto
(Orientador)

Professor Ms. Francinaldo de Souza Bandeira
(Examinador)

Professora Dra. Maria de Lourdes Dionizio Santos
(Examinador)

Professor Dr. Francisco Firmino Sales Neto
(Suplente)

*Dedico este trabalho aos meus avós, Cacília Nobre de Sá e Manoel Abrantes de Sá
(In Memoriam).*

AGRADECIMENTOS

Ao meu Senhor Jesus por estar presente em todos os momentos e por me ensinar que o amor é a melhor resposta.

Ao meu orientador Professor Dr. Manoel Dionizio Neto, pela dedicação e imensurável generosidade.

Aos professores e professoras do curso de Licenciatura em História do Centro de Formação de Professores da UFCG, em especial ao Professor Ms. Francinaldo de Souza Bandeira e ao Professor Dr. Valter Ferreira Rodrigues, por acreditarem na minha capacidade e indicarem-me o caminho.

À Palmério Jr., cujo amor e apoio me acompanharam em todo esse percurso.

À Ruan Queiroga e à sua mãe Maria Alcione, por me acolherem em todos os momentos que necessitei.

À turma de História 2017.2, em especial a Edson Parente, Natália Santos, Damiana Brasil, Teófilo de Oliveira, Manoel Alves e Tomás de Aquino, sem os quais eu não teria sido capaz de cumprir essa jornada.

À minha amiga Maria José, por ser meu anjo nos momentos mais difíceis.

Aos meus pais, Francisco de Assis e Irismar, pelo dom da vida.

À minhas avós Cacília Nobre, Maria Lúcia e, minhas irmãs Laís, Letícia e Larissa, por todo amor e compreensão.

A todos aqueles que contribuíram de alguma forma para que esse trabalho fosse possível.

“Do ponto de vista totalitário, a história é algo a ser criado mais do que estudado.”

GEORGE ORWELL

RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo sobre a crítica de Orwell ao totalitarismo colocando sua obra distópica *1984* sob a perspectiva do conceito de autonomia da obra de arte proposto por Theodor W. Adorno. Far-se-á, portanto, através do pensamento de Theodor W. Adorno sobre a arte e de uma análise da obra *1984* de Orwell, uma ponte entre a arte, a literatura e o totalitarismo com o objetivo de trazer à luz o exercício de crítica ao Estado Totalitário, à sua dominação, sua manipulação e coisificação do indivíduo e à barbárie, presente na obra de George Orwell, dirigindo a ela um status de obra de arte autêntica, pouco debatido em investigações que se referem a obra, e uma nova visibilidade: a contribuição para os estudos do totalitarismo. Este trabalho utilizou como metodologia a análise bibliográfica. Chegase à conclusão que *1984* é produto do trabalho social cujo o compromisso é o de protesto, assim como a distopia, gênero literário ao qual ela pertence, pretende uma crítica à ordem vigente, acentuando as tendências negativas do presente e dirigindo-as para o futuro.

Palavras-chave: Arte; Totalitarismo; Crítica; História e Literatura; Distopia.

ABSTRACT

The present work proposes a study on Orwell's critique of totalitarianism, placing his world-renowned dystopian work, *1984*, from the perspective of the concept of autonomy of the work of art proposed by Theodor W. Adorno. Shall be made, therefore, through Theodor W. Adorno's thinking on art and an analysis of Orwell's *1984*, a bridge will be built between art, literature and totalitarianism with the aim of bringing to light the exercise of criticism of Totalitarian State, its domination, its manipulation and objectification of the individual and the barbarism present in the work of George Orwell, giving it a status of authentic work of art, still little discussed in investigations relating to the work, and a new visibility: the contribution to the studies of totalitarianism. This work used bibliographical analysis as methodology. The conclusion reached is that *1984* is the product of social work whose commitment is that of protest, as well as dystopia, the literary genre to which it belongs, intends to criticize the current order, emphasizing the negative trends of the present and directing them towards the future.

Keywords: Art; Totalitarianism; Criticism; History and Literature; Dystopia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – A arte literária e a questão da cultura	14
A arte Literária em diálogo com a História Cultural	14
A crítica da arte e da cultura em Adorno	20
CAPÍTULO II – George Orwell: entre a distopia e a crítica	24
Os passos em direção à distopia e sua crítica.....	24
1984 como obra de arte literária e produto do trabalho social	27
Distopia como avesso da utopia.....	29
CAPÍTULO III - Sobre o Fascismo e o Totalitarismo	34
Modernidade e Esclarecimento	34
Os Fascismos na História.....	36
Do conceito de Fascismo à Teoria do Totalitarismo	40
CAPÍTULO IV – Uma análise de 1984	45
O profético ou real mundo de 1984: dominação, manipulação e barbárie	45
O Estado totalitário da Oceânia.....	48
A memória em 1984 e o fim da história	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

Eric Hobsbawm divide a história do século XX em três eras: A era da catástrofe, a era de ouro e o desmoronamento. A primeira delas, a traumática Era da Catástrofe, foi marcada pelas duas Grandes Guerras Mundiais, pelas ondas de revolução global com o surgimento do sistema político e econômico da URSS como alternativa para o capitalismo, pela crise econômica de 1929, pelos fascismos como proposta mundial para o descrédito das democracias liberais e a ascensão do totalitarismo.

O horror vivenciado durante as Grandes Guerras gerou uma crise em algumas esferas, elas precisavam ser repensadas criticamente para se viabilizarem em meio àquela recente expressão de barbárie, a qual os Frankfurtianos referem-se, e segundo Jorge Coelho Soares (2005, p. 478) nos mostra ser um tipo de “Civilização agressiva, autoritária, conquistadora, arbitrária”. A estética torna-se um campo usado principalmente para a reflexão de novos valores, em resposta à recente expressão de barbárie que abalou fortemente a primeira geração frankfurtiana, emergindo dela novas tendências revolucionárias e movimentos artísticos.

Theodor W. Adorno, membro da Escola de Frankfurt, e seus apontamentos sobre a estética auxiliam a busca por uma nova forma de vê-la na história. Adorno foi filósofo, musicólogo, sociólogo e compositor. Nasceu em Frankfurt, na Alemanha, em 1903. Muito do que Adorno produziu pareceu refletir em seu percurso como artista e intelectual. A intimidade que Adorno possuía com a arte e o seu fazer, refletiu em suas ideias estéticas presentes em suas obras: *Teoria Estética* e *Dialética do Esclarecimento*, sendo esta última em parceria com Max Horkheimer. Uma de suas preocupações era relacionar a estética com uma visão crítica da sociedade. Adorno buscou refletir em suas obras qual seria o estado da arte após o horror das Grandes Guerras.

A obra *1984*, uma narrativa que traz em si um sistema totalitário, que domina o indivíduo, manipula e deturpa a história, foi muitas vezes usada como crítica ao totalitarismo. Seu autor, Eric Arthur Blair, conhecido como George Orwell, nasceu na Índia em 1903. Foi crítico, romancista e jornalista. Seu pai era um burocrata do império britânico. Orwell, como muitos outros escritores na Inglaterra do século XX, combateu a censura literária imposta. Lutou contra as contradições presentes no

socialismo, se tornando pró-socialista mais por desgosto com a opressão de trabalhadores industriais. Na Guerra Civil Espanhola, recebeu um tiro na garganta enquanto lutava pelo Partido Obreiro da Unificação Marxista. *1984* foi seu último livro, publicado sete meses antes de sua morte em 21 de janeiro de 1950, escrito no pós-guerra e na preocupante possibilidade de uma nova guerra em um período que anos depois passou-se a chamar de Guerra Fria.

Quem nunca teve uma ideia e resolveu passá-la para o papel, mas ao fazê-lo percebeu que não era bem como havia pensado? Pense como difícil seria escrever sobre seu futuro, apenas uma espécie de especulação de como tudo irá estar depois de alguns anos, é certo imaginar que esse futuro estaria imbuído de conteúdo do momento da escrita. Portanto, como um sujeito que vivenciou os horrores do Imperialismo Britânico, da Guerra Civil Espanhola, das duas Grandes Guerras Mundiais, com os campos de extermínio dos judeus e os bombardeamentos atômicos das cidades de Hiroshima e Nagasaki, imaginaria seu futuro?

Partindo do pressuposto de que na arte de cada tempo vemos o reflexo do que vivemos, utilizo-me do seguinte questionamento feito por Adorno (1982, p. 392) em sua obra *Teoria Estética*: “Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?”; e proponho pensar sua crítica da arte, seu conceito de autonomia da obra de arte, utilizando a obra *1984*, de George Orwell, como reflexão crítica.

Neste trabalho, far-se-á, portanto, através do pensamento de Theodor W. Adorno sobre a arte e de uma análise da obra *1984* de Orwell, uma ponte entre a arte, a literatura e o totalitarismo, essa ainda pouco traçada nas investigações históricas. A análise terá o fim de trazer à luz o exercício de crítica ao Estado Totalitário, à sua dominação, sua manipulação e coisificação do indivíduo e à barbárie, presente na obra de George Orwell, dirigindo a ela um status de obra de arte autêntica, pouco debatido em investigações que se referem-na, e uma nova visibilidade: a contribuição para os estudos do Totalitarismo.

O primeiro capítulo tratará da arte literária e da questão da cultura. Em um primeiro momento, será abordado como o fazer historiográfico foi expandindo seus limites tradicionais e como a arte literária passou a fazer parte da pesquisa histórica, bem como se dá a relação entre esses dois saberes, utilizando os trabalhos de autores significativos como Roger Chartier, Sandra Jatahi Pesavento, Lynn Hunt, Sidney Chalhoub e Antônio Candido, que desenvolveram pesquisas sobre o tema.

Em um segundo momento, veremos a crítica feita por Adorno à evolução da cultura na sociedade de massas e sua denúncia à manipulação da arte feita pelo capital, assim como seu conceito de autonomia da obra de arte.

O segundo capítulo discutirá a vida e obra do jornalista e escritor George Orwell, e explicará como os conceitos de utopia e distopia foram surgindo na história. Primeiro será abordada a vida do autor e suas principais obras, bem como suas críticas. Ademais, será feita uma discussão sobre *1984* sob a perspectiva de obra de arte como produto do trabalho social sustentada por Adorno. Por fim, será explicado o que é utopia e como a distopia surgiu a partir dela.

Uma vez discutido esses pontos, o terceiro capítulo iniciará tratando sobre o conceito de esclarecimento posto por Adorno e Horkheimer. O segundo ponto discorrerá sobre a origem do fenômeno do fascismo na Itália e sobre o regime nazifascista na Alemanha, o mais destrutivo da história moderna. No terceiro momento, será discutido o conceito do fenômeno fascista para adentrar na discussão que tange a teoria do totalitarismo.

O quarto e último capítulo trará uma análise da obra *1984*, partindo do contexto de sua escrita em busca das intencionalidades nela colocadas por Orwell, e de como ela foi sendo pensada pelo leitor, seja como profecia ou crítica. Serão analisados alguns elementos do totalitarismo com base no pensamento de Hannah Arendt, e como estão presentes na obra que fornece uma crítica ao Estado Totalitário: A manipulação e dominação do indivíduo, a polícia secreta, o terror, a massificação, a propaganda, os campos de concentração, a solidão e a destruição da história.

CAPÍTULO I – A arte literária e a questão da cultura

Esse capítulo iniciará com uma discussão sobre como o fazer historiográfico foi expandindo seus limites tradicionais e como a arte literária passou a fazer parte da pesquisa que envolve o campo da História Cultural, bem como sobre a relação entre a História e a Literatura, destacando a importância de uma abordagem interdisciplinar para a pesquisa historiográfica. Após discutido esses pontos, veremos a crítica feita por Adorno à manipulação da arte pelo capital e seu conceito de autonomia da obra de arte.

A arte Literária em diálogo com a História Cultural

Segundo Marc Bloch (2002, p. 75) em *Apologia da História ou O ofício do historiador*, “o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa”. É em seu momento histórico que o historiador busca respostas do passado em um processo que está sempre sujeito a novas descobertas. Ao longo dos séculos, o saber histórico passou por importantes transformações. A história estuda a própria história, um campo que já existia desde a antiguidade. Na época dos antigos gregos, a pesquisa histórica já buscava a intenção de verdade, ou seja, o historiador deveria garantir a verdade em seu discurso. De acordo com José D’Assunção Barros (2011, p. 24-25), para Heródoto, conhecido como pai da história, a pesquisa deveria ser em forma de inquérito, a escrita em gênero narrativo e as fontes deveriam ser oriundas de testemunhas oculares.

Na passagem do século XVIII para o século XIX, esse saber precisou ser reinventado com vistas à inserção da história como disciplina universitária, esta deveria buscar o caráter científico se aproximando dos métodos das ciências naturais e recusando sua relação com a filosofia e a literatura. Leopold Von Ranke, alemão do qual a escola metódica tirou sua inspiração, defendia que os juízos e reflexões que não podiam ser demonstrados por meio do método científico, não possuíam valor e deveriam ser evitados. Segundo a lógica positivista, a história deveria ser descoberta por meio da observação fiel de documentos oficiais, e não interpretada, só assim se poderia conhecer a verdade da história. Nesse sentido,

fontes como os textos literários não podiam ser usadas na pesquisa da história por estarem imbuídas de subjetividade e não serem capazes de atestar veracidade.

Os adeptos do historicismo alemão, assim como os da Escola Metódica dita positivista, preocupavam-se com a escrita de uma história verídica, e além disso, usavam o exemplo pedagógico dos grandes personagens e das grandes guerras na construção de uma nacionalidade. A orientação marxista também do século XIX, buscava assumir a crítica da sociedade burguesa, analisando os homens por meio de grupos e classes. De acordo com José Carlos Reis (1996), aqui a história culminaria no comunismo ou deixa de representar uma continuidade para representar uma ruptura. Todas essas vertentes, que marcavam explicações dos processos históricos, tinham em comum a recusa da metafísica. Apesar da recusa, a escrita da história não conseguia abrir mão da filosofia. Isso é constatado por Theodor Adorno e Horkheimer (2014, p. 8) que escrevem o seguinte sobre a maneira positivista: “Crítica da filosofia que é, não quer abrir mão da filosofia”.

Somente no século XX, o movimento conhecido como Nova História, iniciado com a publicação da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, em 1929, pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, rompe com esse paradigma que recusava a filosofia da história, que tinha como objetos as grandes personalidades e as grandes guerras, e usava apenas documentos legitimados pelo Estado como fontes. A história-narração passa para uma história-problema por meio da formulação de hipóteses. Há uma abertura para outras áreas das ciências como a sociologia e a economia, e para novos conceitos, novos métodos, técnicas e novas problemáticas, bem como para novas fontes, a citar exemplo do uso de vestígios arqueológicos, do uso da história oral e do uso das produções literárias. Sobre o *Annales*, Geoffrey Barraclough, citado por Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas (1997, p. 28) em *Domínios da História: Ensaio de teoria e metodologia*, dizem:

O que é preciso sobretudo lembrar a propósito desta nova concepção da história, e que mais contribuiu para que fosse amplamente aceita, é que não procurava impor um novo dogma, nem uma nova filosofia da história, mas sim convidava os historiadores a que mudassem seus modos de trabalhar e seus métodos; ela não os amarrava a uma teoria rígida, mas sim abria-lhes novos horizontes.

Sandra Jatahi Pesavento conta em *História & História Cultural* (2012), que foi dentro da vertente neomarxista inglesa e da história francesa do *Annales* que veio o impulso de renovação e conseqüentemente a abertura da História Cultural, uma nova corrente historiográfica. Apesar do *Annales* se colocar como reação a uma história-narrativa e propor como inovação a história-problema, se colocando como alternativa ao marxismo sobre o qual lançou críticas aos seus pressupostos, sua história ainda privilegiava a análise dos níveis econômico e social da realidade, colocando a cultura em terceira instância.

Lynn Hunt (1992) pontua que somente a partir dos historiadores da quarta geração dos *Annales*, entre eles o Roger Chartier, foi que passaram a rejeitar a história cultural e intelectual como terceira instância de experiência histórica, pois defendiam que as relações sociais e econômicas não determinam nem são anteriores às relações culturais, sendo elas mesmas produção cultural e, portanto, campos de prática cultural.

Tínhamos uma História Cultural Tradicional que seguia concepções marxistas de cultura, entendendo esta como integrante da superestrutura e reflexo da infraestrutura, ou concepções que colocavam em oposição à cultura erudita e a cultura popular, e tínhamos também aquela que entendia a cultura como manifestação superior do espírito humano, cujo o domínio pertencia apenas as elites. A arte literária, diz Pesavento, era entendida como “produto para o deleite e a pura fruição do espírito”, uma concepção da *belle époque*. Essa Tradicional História Cultural ao deixar de lado tais concepções de cultura, passou a ser chamada de Nova História Cultural, com nova forma de trabalhar a cultura. A partir dela, não se trata mais de estudar as grandes correntes de ideias, trata-se de, nas palavras de Pesavento (2012, p. 8): “pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”.

A disposição dos historiadores desde a escola dos *Annales* em buscar novas formas de abordar o passado, recorrendo a outras disciplinas acadêmicas, conduziu-os à crítica literária. Segundo Lynn Hunt (1992), a partir da Nova História Cultural, uma então “nova geração de historiadores vem usando técnicas e abordagens literárias para desenvolver novos materiais e métodos de análise”. Citando Chartier, Hunt enfatiza a importância de tirar os textos literários da margem, pois estes descrevem ações simbólicas do passado e foram escritos por autores diferentes, a partir de intenções e de estratégias diferentes. Portanto, deve-se considerar a crítica

desses textos, e estes como documentos históricos, bem como refletir sobre a diversidade de fatores que influenciam diretamente em seus significados, como é o caso da sua escrita pelo autor, da sua impressão pelo editor e do modo que é entendido pelo leitor. No sentido literário são textos, mas para os historiadores devem ser vistos como documentos permeados de significados e intenções. Hunt (1992, p. 132) diz:

De fato, o único traço verdadeiramente distintivo da nova abordagem cultural da história é a abrangente influência da crítica literária recente, que tem ensinado os historiadores a reconhecer o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica.

A ênfase dada à crítica literária evidenciou uma expansão dos limites tradicionais, e foi vista como ameaça para aqueles que pretendiam conservar esses limites. “As forças literárias” foram defendidas por Hayden White e Dominick LaCapra, historiadores cujo os estudos resultaram em méritos orientados para a história intelectual, uma subdisciplina que, segundo Hunt, enfatiza a literatura, a filosofia e os estudos teóricos de culturas do passado. Esses historiadores concordavam que a história estava atrasada em relação à filosofia e à literatura, que já haviam passado das fases iniciais de desenvolvimento, pois seguia a tendência de manter-se nos paradigmas do século XIX, se fechando para formas alternativas de entender o mundo. Ambos reivindicavam uma abordagem diversificada da história, abrindo o paradigma historiográfico para insights críticos da literatura, da arte, da ciência e da teoria crítica. White citado por Lynn Hunt em *A nova história cultural* (1992, p. 136), diz:

Toda disciplina... é constituída, como viu Nietzsche de modo muito claro, por aquilo que ela coloca como proibido aos que a praticam. Toda disciplina é constituída por um conjunto de restrições ao pensamento e à imaginação, e nenhuma é mais tolhida por tabus do que a historiografia profissional.

De 1970 adiante, novas gerações de historiadores fizeram parte de uma revolução que acarretou em mudanças no fazer historiográfico. Vimos a partir delas a crítica literária e a literatura aproximando-se com um enfoque interdisciplinar e documental da pesquisa histórica. Sobre o uso dos textos como fonte, Roger

Chartier comenta em *A história cultural: entre práticas e representações* (2002), que todos eles são representações de um real que o historiador se esforçaria para apreender, mas o objeto não está circunscrito apenas no real, busca-se também apreender como os “homens o pensam e o transpõem”.

As relações entre a arte literária e a história se apresentam como campo de investigação no âmbito da História Cultural. Estas são entendidas pela História Cultural como “formas de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real”. A literatura fala do não acontecido, enquanto a História fala do acontecido, mas ambas têm a realidade como referência. A história bem como a literatura faz uso de estratégias fictícias, isso acontece quando ela busca reconstruir o passado, pois o historiador “parte dos traços deixados” em busca de descobrir “como aquilo teria acontecido”, e esse processo envolve “urdidura, montagem, seleção, recorte, exclusão”, ou seja, o historiador constrói uma visão sobre o passado. No entanto, a História é uma “ficção controlada” e “lida sempre com o acontecido”, sua meta é chegar o mais próximo possível da verdade sobre o passado (PESAVENTO, 2012, p. 48).

Por tratar da realidade, a História faz uso da Literatura: a primeira formula questões e as direciona para a última, que se transforma em fonte para respondê-las. A Literatura é uma fonte especial por permitir ao historiador ter acesso às sensibilidades, aos valores e ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo e a si próprias. Nas palavras de Pesavento (2012, p. 50):

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela representa o real, ela é fonte privilegiada para a leitura do imaginário. Porque se fala disto e não daquilo em um texto? O que é recorrente em uma época, o que escandaliza, o que emociona, o que é aceito socialmente e o que é condenado ou proibido? Para além das disposições legais ou de códigos de etiquetas de uma sociedade, é a literatura que fornece os indícios para pensar como e por que as pessoas agiam desta e daquela forma.

Roger Chartier (2002, p. 63) atenta que o texto, literário ou documental, não pode anular-se como texto, ou seja, um sistema que foi construído segundo “esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem para as suas próprias condições de produção”. Nesse sentido, as ficções não são

simples documentos que refletem a realidade histórica, sua produção visa muito mais do que uma mera descrição, pois “obedecem também a processos de construção onde se investem conceitos e obsessões dos seus produtores” (CHARTIER, 2002, p. 63) e estabelecem regras de escrita próprias do gênero. O real para Chartier não é a realidade que o texto visa, mas a forma como ele a cria, e nessa forma se deve considerar a historicidade da sua produção e a intencionalidade posta em sua escrita.

Em uma perspectiva semelhante, Pesavento (2012, p. 50) diz que a Literatura é “fonte em si mesma”, e o que conta para o historiador é o tempo em que foi escrita, pois a narrativa tomada pelo escritor e sua época deixa pistas. Além disso, se pensarmos nas possibilidades de seu uso pelo historiador, as modalidades temporais são muito úteis. Quando um texto literário fala de seu tempo, o historiador pode, através da estética da narrativa, resgatar as sensibilidades e os sentimentos da época; quando fala sobre o passado, o historiador pode descobrir qual concepção de passado se tinha no tempo de escrita; quando fala sobre acontecimentos situados em um tempo que ainda não ocorreu, o historiador pode saber como a época pensava o seu futuro.

Segundo o historiador Sidney Chalhoub, descobrir como o texto literário foi publicado traz ainda mais informações do que o próprio texto. Tudo o que o sujeito faz está envolvido em redes de interações sociais nas quais ele está inserido. Nesse sentido, a história na literatura acontece em diferentes dimensões, e interessa ao historiador colocar o que foi publicado em relação a tudo que aconteceu em seu entorno. Se a literatura surge na sociedade a qual ela pertence, não existe literatura fora da história, por esse motivo é importante que a literatura seja uma forma de interpretar a história.

Antônio Candido, grande estudioso da literatura e crítico literário brasileiro, escreveu em sua obra *Literatura e Sociedade*, que para além do conteúdo que a obra literária possa ter, ela também é forma. Isso é evidenciado através da poesia: segundo Candido, ela é vista como “um tipo de linguagem, que manifesta o seu conteúdo na medida em que é forma, isto é, no momento em que se define a expressão”. Nesse sentido, a estética não se separa da linguística, pois a palavra é forma e conteúdo. A literatura é a expressão da sociedade e ao mesmo tempo forma, portanto o elemento social não deve ser considerado apenas exteriormente

como referência para identificar a expressão de um tempo ou de uma sociedade, mas também como elemento que constitui a construção artística e torna-se interno.

A integridade da obra só pode ser entendida se fundirmos texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra em que tanto o ponto de vista de que o significado da obra é explicado pelos fatores externos, ou seja, da arte como mimesis da vida real, quanto a posição oposta conhecida como arte pela arte que considera a estrutura da obra como independente, privilegiando apenas a estética, se combinam no processo interpretativo, diz Candido.

Ao propor discutir a tríade ficção, imagem e história, o professor Márcio Seligmann-Silva (2013, p. 37) destaca dois caminhos trilhados pela arte: “por um lado a arte pela arte, com sua tendência ao esteticismo puro” e, por outro lado, a busca desde o romantismo de um novo lastro para a arte que de “mimesis de ideias e obras primas passou a ser vista como escrita carnal da história”. Como exemplo que esboça esse novo caminho, Silva (2013, p. 37) cita que Adorno pensou a arte “como escritura histórica”. Esse pensamento de Adorno é encontrado em suas obras *Teoria Estética* e *Minima Moralia*. Sobre a História e a Arte, Adorno (1970, p. 135) diz: “A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada”.

Renato Franco (2016, p. 32) ao escrever sobre Literatura de resistência, aponta para a preocupação de Adorno em relacionar sempre a estética com uma visão crítica da sociedade. Esse entendimento é exemplificado pelo ensaio *Crítica cultural e sociedade*, escrito por Adorno em 1949, no qual ele argumenta que é impossível escrever poemas, pois após Auschwitz escrevê-los tornou-se um ato bárbaro. E Franco reforça esse argumento ao utilizá-lo como chave para entender a arte ou a obra literária radical na atualidade que, segundo ele, enfrenta um desconforto, “visto que, enquanto manifestação espiritual, intelectual não poderia ignorar o horror e o sofrimento experimentado pelas vítimas do nazismo nos campos de concentração” (FRANCO, 2016, p. 26).

A crítica da arte e da cultura em Adorno

Em 1923 efetivou-se o plano da fundação de um Instituto de Pesquisa Social vinculado à Universidade de Frankfurt, sob a direção do historiador e marxólogo Carl

Grünberg. Em 1930, tornou-se um centro de pesquisa e de análise crítica do capitalismo monopolista sob a direção de Max Horkheimer (ZUIN; PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2014), com o trabalho de uma equipe multidisciplinar comprometida com o estudo desse tema. Esse Instituto veio a se chamar mais tarde de Escola de Frankfurt, e a ele está ligado o nome de Theodor W. Adorno.

Adorno nasceu em Frankfurt am Main, em 11 de setembro de 1903, e veio a morrer no dia 6 de agosto de 1969. Ele foi filósofo, sociólogo, musicólogo e crítico da cultura do século. Zuin, Pucci e Ramos-De-Oliveira (2012, p. 29) citam sobre Adorno uma afirmação de David Held: “Procurou revelar e expressar a situação do indivíduo na sociedade contemporânea – uma situação moldada cada vez mais pelo processo de troca, burocracia e Indústria Cultural”.

Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos é uma das obras mais significativas para acessar o pensamento de Adorno e Horkheimer sobre a arte e a cultura no mundo contemporâneo. A referida obra traz em seu corpo o capítulo intitulado de *A indústria cultural*: o Esclarecimento como mistificação das massas, nele Adorno e Horkheimer trabalham o conceito de Indústria Cultural, tecendo uma crítica à “evolução da cultura numa sociedade de massas” e uma denúncia à manipulação da arte feita pelo capital.

Segundo Tatiana Fragoso Galdino da Silva (2018, p. 1), o termo Indústria Cultural é marcado pela influência do “modo de produção industrial capitalista”. As organizações capitalistas “passaram a organizar a produção cultural” que por sua vez “foi inserida dentro da lógica do mercado empresarial”. Em outras palavras, a Indústria Cultural está subordinada aos monopólios capitalistas e trata-se de uma lógica de produção e apropriação dos bens culturais.

Para obedecer a lógica do mercado cujo o fim é o lucro, a produção do bem cultural passa a ser feita em grande escala, não nascendo mais da espontaneidade, mas sendo planejada a partir da racionalização dos procedimentos que antecipam as regras de produção. Tudo o que é produzido é planejado para ser consumido pelas massas ao ponto de ao pensarem estar fazendo suas próprias escolhas, estão na verdade sendo induzidas, pois “para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas” (ADORNO e HORKHEIMER, 2014, p. 58). “O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução” (ADORNO e HORKHEIMER, 2014, p. 57), essa reprodução acaba por gerar a disseminação de bens padronizados e o desinteresse pelo novo,

como resultado “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 57).

Adorno e Horkheimer (2014, p. 57) dizem: “a técnica conquista seu poder sobre a sociedade” e “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação”. A razão instrumental invadiu o espaço ocupado pela arte, transformando-a em “ideologia para legitimar o lixo que propositalmente produzem.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 57). O objetivo é lucrar vendendo bens legitimados como arte, assim o capital manipula a arte para obedecer a lógica imposta pelo comércio. O estado da arte dentro da Indústria Cultural é dado da seguinte forma:

Carácter mercantil da própria arte está em vias de se modificar. O novo não é o carácter mercantil da obra de arte, mas o facto de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o facto de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 74)

O conceito de autonomia da obra de arte é usado por Adorno para diferenciar ou separar a arte autêntica dos produtos produzidos pela Indústria Cultural. Adorno (1970, p. 12) diz: “As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade”. Para ele, a arte tem um carácter ambíguo, pois possui autonomia em relação a empiria ou realidade, ao mesmo tempo que é um fato social, ou seja, produto da força social.

Segundo Wisley Francisco Aguiar (2008, p. 36), nem toda obra pode ser considerada arte autêntica, isso acontece devido a existência de um tipo de arte que serve aos interesses do capital, e que neutraliza qualquer tentativa de crítica ou atividade intelectual. De acordo com Adorno e Horkheimer (2014, p. 60), ela é feita de “tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbe a atividade intelectual do espectador”. Portanto, a arte que tem a função de divertir e entreter, cujo objetivo é ser comercializável, e dispensa a atividade intelectual ou a crítica do sujeito, “não pode desempenhar o papel de emancipação” deste (AGUIAR, 2008, p. 36).

A arte autônoma, segundo a concepção de Adorno, possui um compromisso social de protesto, e não pode ser desvinculada dele. Para entender as obras de arte na visão de Adorno, pontua Renato Franco (2016, p. 26), antes seria preciso compreender que estas participam da sociedade, e, portanto, da barbárie, pois esta não foi superada.

Toda configuração estética foi afetada quando a sociedade “permitiu o aniquilamento planejado de multidões”, e toda obra “que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados” é convertida em escárnio (FRANCO, 2016, p. 26). Nesse sentido, são exigidos dois aspectos da arte: “lutar contra o esquecimento e contra o recalque”. Aqui um novo papel e uma nova concepção são atribuídos a ela:

A observação de Adorno parece assim conter uma exigência: a de que, mediante tal postura, a arte deve auxiliar os homens a lembrar do que as gerações passadas foram capazes para, desta maneira, poderem efetivamente evitar que a catástrofe possa ainda eclodir. A arte autônoma, neste sentido, pode ser considerada como uma forma de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror. (FRANCO, 2016, p. 26-27)

Segundo Aguiar (2008, p. 39), a dimensão social da arte que abarca seu compromisso perante a sociedade é destruída pela Indústria Cultural, pois lhe interessa apenas o sucesso comercial. A Indústria Cultural uniu forçosamente a arte séria à arte “leve”. “A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 64), ela foi transformada em diversão, um mero passatempo para o tempo “que não passam junto às máquinas”. “A arte leve acompanhou a arte autônoma como uma sombra” (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 64), o que resultou na banalização da arte autêntica.

CAPÍTULO II – George Orwell: entre a distopia e a crítica

Neste capítulo, será feita uma apresentação da biografia de George Orwell, destacando eventos vivenciados por ele e suas principais obras. Logo após, se fará uma discussão que envolve *1984* e a concepção de Adorno sobre a obra de arte como produto do trabalho social. Por fim, serão explicados os conceitos de utopia e distopia, e teorias de como foram surgindo na sociedade.

Os passos em direção à distopia e sua crítica

George Orwell nasceu Eric Arthur Blair, em Motihari, Bengala, no dia 25 de junho de 1903. Seu pai, Walmsley Blair, trabalhava no Departamento de Ópio do Serviço Civil Indiano. Sua mãe, cuja família tinha longa associação com a Birmânia, se chamava Ida Mabel Limouzin. Nas palavras de Orwell retiradas da carta dirigida para Richard Usborne, em 26 de agosto de 1947:

Vou responder às suas perguntas da melhor maneira possível. Nasci em 1903 e estudei em Eton, onde tive uma bolsa de estudos. Meu pai era um funcionário público na Índia e minha mãe também vinha de uma família anglo-indiana, com vínculos especialmente com a Birmânia. (ORWELL, 2013, p.8)

Ademais, ele conta que depois de sair da escola, serviu cinco anos na Polícia Imperial da Birmânia, um trabalho que ele julgou inadequado e do qual pediu demissão em 1927. Orwell queria ser escritor, viveu dois anos em Paris com suas economias, escrevendo romances que foram destruídos um tempo depois, sua justificativa: “ninguém quis publicar”. Quando suas economias acabaram, trabalhou como lavador de pratos até retornar para Londres, onde trabalhou como professor, alternando entre trabalhos mal pagos, desemprego e pobreza.

No que se refere à política, ele diz brevemente que sempre foi “mais ou menos de esquerda”, tentando pela primeira vez discutir suas ideias sobre o assunto em sua obra *O caminho para Wigan Pier*. Orwell foi um crítico do socialismo, achando deficiências em toda concepção, perguntava-se se não teria outra saída, se

tornou pró-socialista mais por ter experienciado o trabalho nas áreas de mineração¹, provando a face terrível do industrialismo britânico. Ali ele chegou à conclusão de que aquela situação era intolerável e de que era um dever trabalhar pelo socialismo.

Em 1936, se casa com Eileen O'Shaughnessy. Nesse mesmo ano, parte para lutar na Guerra Civil Espanhola com o objetivo de defender a democracia da ameaça fascista. Sabe-se que, durante a guerra, a União Soviética apoiava o grupo republicano contra os franquistas, pois Stalin tinha interesse em que a Espanha se tornasse socialista, mas, ao mesmo tempo, temia que um grupo não ligado diretamente ao Partido Comunista da União Soviética assumisse o controle da Espanha, principalmente um grupo de influência de Trotsky, como era o caso do Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), partido no qual Orwell serviu. Em trechos das cartas dirigidas a Victor Gollancz, em 9 de maio de 1937, e a Serguei Dinamov, em 2 de julho de 1937, Orwell conta sobre a experiência no POUM.

Orwell (2013, p. 86):em carta escrita a Victor Gollancz:

Não é fácil aqui descobrir os fatos fora do círculo de sua própria experiência, mas com essa limitação tenho visto muita coisa que é de enorme interesse para mim. Devido em parte a um acidente, entrei para a milícia do P.O.U.M., em vez de na Brigada Internacional, o que de certo modo foi uma pena, porque isso significou que nunca vi o front de Madri; por outro lado, colocou-me em contato com espanhóis, em vez de ingleses, e em especial com revolucionários genuínos. Espero ter a chance de escrever a verdade sobre o que vi. O que sai nos jornais ingleses é em grande medida a mais estupefacente das mentiras – mas não posso dizer devido à censura.

Orwell (2013, p. 87) em carta a Serguei Dinamov:

Na Espanha servi na milícia do POUM, que, como você sem dúvida sabe, foi duramente denunciado pelo Partido Comunista e foi recentemente proibido pelo governo; também que, após o que vi, estou mais de acordo com a política do POUM do que com o Partido Comunista.

Orwell veio para Espanha junto às brigadas internacionais como voluntário, mas acabou entrando no POUM. Quando levou um tiro na garganta que deteriorou suas cordas vocais obrigando-o a falar com voz baixa durante o resto da sua vida,

¹ Orwell retrata o mundo de sofrimento e pobreza dos mineiros em seu ensaio *Mina Abaixo* parte da obra *O Caminho para Wigan Pier* (1937).

foi internado em um sanatório onde teve contato com notícias sobre a perseguição de Stálin a grupos que não seguiam a mesma orientação de esquerda dentro do exército republicano. Nessa época, quando saiu do sanatório, passou a trabalhar em jornais, principalmente em jornais de esquerda.

A preocupação com a censura é operante em todos escritores, e não foi diferente para Orwell. Ele demonstrou-a em muitos de seus escritos, e foi um grande combatente da censura literária na Inglaterra. Em seu ensaio *A prevenção contra a literatura* (1945/6), tratou especificamente do tema da censura e da literatura em sociedades totalitárias, defendendo que, se a liberdade de pensamento morrer, a literatura está condenada. Em suas palavras:

É provavelmente de um jeito parecido que a literatura de uma sociedade totalitária seria produzida caso ainda se sentisse que a literatura era necessária. A imaginação – e até a consciência, na medida do possível – seria eliminada do processo de escrita. Em suas linhas gerais, os livros seriam planejados por burocratas, e depois passariam por tantas mãos que, uma vez terminados, não seriam mais um produto individual do que um carro da Ford ao fim da linha de montagem. [...] Quanto à literatura que sobrevivesse do passado, precisaria ser suprimida ou, no mínimo, elaboradamente reescrita. Ao mesmo tempo, o totalitarismo não triunfou plenamente em nenhum lugar. Nossa própria sociedade ainda é, em termos gerais, liberal. Para exercer seu direito à liberdade de expressão, você precisa lutar contra a pressão econômica e contra parcelas poderosas da opinião pública, mas não, ainda, contra a polícia secreta. [...] a literatura está condenada, se a liberdade de pensamento perecer. Não apenas está condenada em qualquer país que tenha uma estrutura totalitária; mas qualquer escritor que adote um ponto de vista totalitário, que encontre desculpas para a perseguição e a falsificação da realidade, destrói a si mesmo como escritor. (ORWELL, 2021, p. 176-178)

Embora atuasse mais como jornalista do que como romancista, ficou famoso pelas obras *Revolução dos Bichos* e *1984*. Orwell descreveu *Revolução dos Bichos* como “uma espécie de contos de fadas, realmente uma fábula com significado político... de tendência fortemente anti-Stálin”, por essa razão teve muitas dificuldades para publicá-lo², algumas dessas foram causadas pelo agente da KGB, Peter Smollet que trabalhava no Ministério da Informação. O livro foi escrito de novembro de 1943 a fevereiro de 1944, mas só veio a ser publicado em 17 de agosto de 1945 por Fredric Warburg. A obra conta a história de animais revolucionários que se rebelam, em busca de independência, contra o ser humano

² Foi recusado por Gollanzs, com o qual Orwell tinha um contrato, por Nicholson & Watson, por Jonathan Cape e pela Dial Press.

dono da fazenda na qual eles vivem, e assim instituem uma nova organização social que mais tarde acaba dando lugar a uma ditadura liderada pelos porcos.

De acordo com Heitor de Castro Soares (2019) e Liliane S. Storniolo Scarpin (2019), a *Revolução dos Bichos* apresenta uma metáfora à Revolução Russa. Cada personagem tem suas referências retiradas daí. Assim, George Orwell mostrou seu ponto de vista sobre o socialismo soviético.

Nesse contexto, Major, o porco que implementou o discurso revolucionário, foi inspirado em Lenin, principal idealizador e expoente da Revolução Russa de 1917. Ele fundamentou o fim da exploração burguesa e do então absolutista Nicolau II (dos homens e do Sr. Jones, respectivamente) pela tomada dos meios de produção (granja) desses pelo proletariado (os animais). Seus seguidores, que logo se tornaram rivais, Napoleão e Bola-de-Neve, referem-se, respectivamente, à Stalin e Trotsky, este último seguidor fiel de Lenin, com ideais inovadores para a Rússia (como apresentado pelo projeto do moinho de vento, no livro), enquanto aquele mais alinhado com o viés comunista e rígido em sua aplicação militar (como constatado pelos desfiles e marchas realizados por Napoleão). (SOARES; SCARPIN, 2019, p.342)

Através de *Revolução dos Bichos*, Orwell denuncia a revolução traída, a qual ele testemunhou em sua experiência na Guerra Civil Espanhola. Para além da denúncia e do que todo seu cenário sugere a respeito de similaridades ou referências ao Stalinismo, em *1984* Orwell tece um alerta ao mesmo tempo que compartilha sua previsão.

1984 como obra de arte literária e produto do trabalho social

Publicado em 1949, foi o último romance de George Orwell³. É considerado uma distopia por se tratar de uma ficção futurística, situada no tempo de 1984, que narra cenas de desesperança e opressão vividas pelo herói Winston Smith, em uma Londres de um mundo dividido em três grandes estados que estão em guerra constante. Nele Orwell constrói sua crítica ao totalitarismo a partir de temas que fizeram parte de seus ensaios e de sua trajetória durante muito tempo, entre eles estão as formas de vigilância e a manipulação através da fala e da escrita.

³ O escritor morreu em 1950 em decorrência da tuberculose.

Seguindo a concepção de Adorno, Antônio Álvaro Soares Zuin, Bruno Pucci e Newton Ramos-de-Oliveira caracterizam a obra de arte como um artefato produzido pelo trabalho social, aberta a “empíria” ou realidade, que ela relega, mas da qual tira seu conteúdo. Além disso, na obra de arte e em seu autor, há a presença do coletivo, pois “O artista não aborda sua obra unicamente com seus olhos, os seus ouvidos, os seus sentidos; ele a trabalha como um agente do social” (ZUIN; PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2012, p.97).

A obra *1984*, de Orwell, está inserida no rol de obras distópicas que surgiram no século XX exprimindo o sentimento de desespero e desesperança que nasceram junto à Grande Guerra, colocando fim a uma tradição antiga de esperança na perfeição social e individual do homem. Sobre isso Eric Fromm afirma:

O livro de Orwell é importante precisamente porque exprimiu o novo sentimento de desesperança que impregna nossa era antes que este se manifestasse e dominasse a consciência das pessoas. Orwell não está só nesse esforço. (FROMM, 2009, p. 368)

A opinião de seus amigos e conhecidos, durante a escrita de sua obra, eram sempre consultadas por Orwell que mantinha o contato assíduo por meio de cartas. Em carta a David Astor, escrita no dia 9 de outubro de 1948, Orwell fala sobre os últimos estágios da escrita de *1984*. Na referida carta, ele chama a atenção para a impossibilidade de prever exatamente o que iria acontecer partindo do estado sombrio daquele momento. Sua opinião era de que uma guerra total viria a estourar, ele diz: “suponho que a guerra atômica é agora uma certeza para dentro de alguns anos” (ORWELL, 2013, p. 315).

Vê-se em *1984* uma previsão sustentada por Orwell, do estado de coisas caso a guerra atômica não ocorresse. Se considerarmos que a preocupação com uma possível guerra atômica permeia a mente das pessoas no período pós-guerra, entendemos que *1984* conta com a preocupação de uma coletividade marcada pelo medo, encontrada também em seu autor no momento de sua criação. Esse temor é confirmado por Eric Hobsbawm (1995, p. 224) quanto ele sustenta que durante a Guerra Fria “gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade”.

Distopia como avesso da utopia

A utopia é concebida por meio do que George Minois chama de métodos novos de predição, diferente dos métodos tradicionais que são inspirados em informações externas obtidas pela posição dos astros ou por Deus, eles são frutos somente do raciocínio humano. Tanto a utopia quanto a distopia nascem do sentimento de insatisfação com o presente das coisas, a diferença está no fato da utopia não ser totalmente pessimista por mirar em “um estado de coisas supostamente ideal, que se apresenta como antítese da situação atual” e conter um “grau de esperança” (MINOIS, 2016, p. 442). A utopia apresenta-se como uma antítese da situação atual no sentido de reivindicar, através da projeção daquilo que seria ideal e ainda possível, a transformação da sociedade.

Segundo Silvia Liebel (2021), a primeira fase de desenvolvimento da utopia pode estar relacionada ao mito, pois embora os mitos sejam apresentados no passado, eles são atravessados por um tempo cíclico assim como as utopias, e representam arquétipos explicativos para uma sociedade que os buscam como guia, ou seja, um ideal a ser seguido visando melhorias. Esse ideal reporta-se a uma “época áurea” do passado, onde “os homens viviam como deuses”, momento na história em que não havia doenças, morte, fome ou injustiça, semelhante ao Éden narrado no "Gênesis". O ideal expresso pelo mito também pode estar direcionado para o futuro, pegamos como exemplo as mitologias religiosas que constroem um mundo além-vida: Campos Elíseos narrados por Homero, o Salão dos Mortos de Odin e o Paraíso Cristão.

Ainda de acordo com Liebel (2021), pensadores como Mannheim veem o milenarismo⁴ como primeiro estágio de desenvolvimento da utopia, desconsiderando a utopia dos mitos. Além das utopias associadas a mitologias religiosas, houve as “utopias escapistas”, estas eram associadas a sonhos ou planos que representavam um escape de algum drama vivido no cotidiano, como é o exemplo da fome. Nos séculos XVI e XVII, os mundos narrados nas obras possuem justamente as características da ingestão exagerada de alimentos e da abundância em contraste ao plano real marcado pela fome.

Como já colocado, a imaginação utópica esteve presente no pensamento religioso de antigas sociedades históricas, como o exemplo do mundo além-vida, e

⁴ O milenarismo trata-se da crença de que Cristo virá uma segunda vez e reinará por mil anos.

em sociedades primitivas na forma de lendas sobre um lugar melhor. Mas a palavra utopia em si só foi cunhada no século XVI, mais precisamente no ano de 1516, pelo inglês Thomas More com a publicação de sua obra *Utopia*. O citado autor combinou as palavras gregas *eutopia* (lugar bom) e *outopia* (lugar nenhum), criando assim o termo utopia.

T. Coelho (1981) conta que havia um motivo para o neologismo criado por Thomas More significar lugar nenhum, foi justamente essa palavra porque na Inglaterra de seu tempo não existiam liberdade de expressão e de pensamento. Mesmo sendo um homem de poder⁵, escrever a ideia de uma ilha na qual seus habitantes tinham uma vida melhor, era algo totalmente subversivo, seria problemático até para ele, pois importunaria os interesses daqueles que estavam no poder. Sendo assim, o neologismo com o significado lugar nenhum seria apropriado para o contexto, a ideia de uma vida melhor estaria localizada em lugar nenhum, denominando a impossibilidade de existir ou uma completa ilusão. O lugar criado por More, nesse sentido, não indicaria um projeto que poderia vir a se tornar real, uma esperança, mas uma completa ilusão.

Pode-se concluir que apesar de sua conceitualização em 1516, a gênese da utopia, seja como gênero literário ou forma de refletir, é anterior ao século XVI. Evanir Pavloski diz que as ocorrências iniciais da utopia estão entrelaçadas com o desenvolvimento do próprio pensamento humano, pois o utopismo não pode ser reduzido a uma produção textual, sendo ele, antes de tudo, um pensamento crítico sobre a realidade. Além disso, fundamentado no pensamento de Isaiah Berlin, ele aponta para uma relação entre a utopia e os princípios éticos:

O autor acredita que a partir das constantes reflexões sobre os atos coletivos ou individuais que potencialmente desestabilizam o precário fluxo das relações humanas, criam-se não apenas códigos morais e jurídicos de conduta, mas também idealizações sobre o melhor modo pelo qual a sociedade deveria ser estruturada. (PAVLOSKI, 2005, p. 18)

Nesse sentido, a utopia nasce como produto do processo histórico de desenvolvimento das sociedades, quando estas buscam estabelecer “pressupostos comportamentais que assegurariam a estabilidade e o bem-estar do grupo” (2005, p.19). Portanto, podemos encontrar idealizações sobre como a sociedade pode ser

⁵ Thomas More era um homem de Estado, além de escritor foi advogado e diplomata, ocupou em sua vida diversos cargos públicos.

mais bem estruturada, muito antes da publicação da obra de More, como é o exemplo de *A República* escrita pelo filósofo grego Platão.

A filósofa Cibele Saraiva Kunz, ao discorrer sobre a obra do filósofo e sociólogo alemão pertencente à Escola de Frankfurt, Herbert Marcuse, afirma que são encontrados dois conceitos de utopia: a utopia abstrata e a utopia efetiva. A primeira incorpora os atributos de inalcançável e inatingível, frutos da expansão semântica do termo utopia, possui um caráter pejorativo, sendo entendida pelo autor no sentido dado por Thomas More, como ilusória e fora da história. A segunda carrega a busca pela realização e a possibilidade concreta de ser efetivada por meio da luta política (KUNZ, 2019). No entanto, a utopia efetiva é o fim da utopia abstrata, pois dada a possibilidade de ser efetivada, a utopia perde o caráter de inatingível e passa a fazer parte da história.

Pavloski sustenta que pensadores da antiguidade utilizavam a utopia para contestar a realidade, seja como projeto, seja como representação de uma sociedade perfeita para fim de exemplo. Ademais, no século XV, o racionalismo e a busca por respostas para encontrar uma estabilidade que foi perdida no passado, ou para transformar a sociedade a partir de exemplos de regimes que colocavam em evidência as suas deficiências, influenciaram a proliferação das utopias na Renascença. Porém, o racionalismo buscava por verdades universais e as respostas deveriam poder ser aplicadas em diferentes contextos sociais, desconsiderando as particularidades que compõem as diversas comunidades. Isso levantou críticas e reações principalmente por parte de pensadores alemães no chamado relativismo alemão, que defendiam a liberdade dos indivíduos como seres plurais e também as particularidades de cada sociedade conforme exposto por suas próprias palavras:

[...] o estabelecimento de uma sociedade universalmente perfeita seria impraticável devido à sua própria incoerência interna. Ainda que indivíduos das mais diferentes origens apresentem anseios similares como paz e harmonia, a idealização da forma pela qual tais desejos se concretizariam no mundo experimental pode variar de uma comunidade para outra e mesmo de um sujeito para outro. (PAVLOSKI, 2005, p. 31-32)

As reações ao racionalismo acabam resultando em uma expansão semântica do termo utopia, este que tinha como significado tradicional um “estado de coisas ideal” dentro de possibilidades para o futuro, acaba por incorporar em seu vocábulo adjetivos como inalcançável e inatingível. Conta Pavloski que, seguida a essa

expansão semântica, os escritos utópicos perderam seus poderes de persuasão, bem como seu caráter de projeto de renovação social, e foram limitados a produções literárias ficcionais desprovidas de conexões com a sociologia e a política, passando a ser vistos como delírios criativos dos indivíduos que os criavam.

Pavloski (2005, p. 34) defende que o relativismo cultural e as reações ao racionalismo resultaram na proliferação de utopias negativas ou distopias. Ele diz: “o paraíso de alguns não é necessariamente o paraíso para outros”, para ilustrar a generalização feita ao idealizar uma sociedade perfeita sem considerar a diversidade de valores e posicionamentos que compõem as comunidades. Nesse sentido, a utopia se torna negativa ao desrespeitar a individualidade submetendo-a a uma ideologia universalizante. Ainda segundo Pavloski, a crítica feita aos utopistas acusados de generalizar os desejos dos indivíduos ao criar um modelo de sociedade universal, fortaleceu o conceito de distopia.

Assim como a utopia, o desenvolvimento da distopia pode estar relacionado ao milenarismo. No pensamento religioso judaico-cristão, as visões do “Apocalipse” mostram o triunfo do caos sobre a ordem e o colapso total da sociedade. O historiador Gregorys Claeys conta em sua obra *Dystopia: a natural history*⁶, que o termo grego *apokalypsis* significa desvelar ou descobrir, e indica a revelação do destino da humanidade. Variações desse termo chegaram até nós através dos tempos, e este foi usado pelos milenaristas para anunciar o castigo final e o nascimento de uma nova era. Portanto, o Apocalipse está associado ao pensamento religioso como cenários de pesadelos que marcariam o “juízo final” e a esperança de uma nova era Divina. No entanto, esses cenários de pesadelos, conta Claeys, passaram a ocupar cada vez mais o nosso imaginário e o nosso vocabulário, mas de forma diferente do que promete a teologia, estes não possuem um resultado esperançoso. A distopia, nesse sentido, é um fenômeno moderno ligado ao pessimismo secular.

O termo distopia vem da junção de palavras gregas, *dus* e *topos*, que significa “lugar ruim”, foi cunhado primeiramente em 1747, escrito como “*dustopia*”, foi usado pela primeira vez pelo filósofo e economista britânico John Stuart Mill, no ano de 1868, em seu discurso na Câmara dos Comuns inglesa. De acordo com Claeys, a polícia britânica, na Irlanda, usava os termos “*cacotopians*” ou *distópicos* para se

⁶ Tradução feita pela autora (2020).

referir a algo muito ruim para ser praticado. O termo distopia só veio a se tornar significativamente comum no final do século XX, principalmente na literatura. A proliferação das distopias no século XX e o crescente uso do termo são explicados por Carolina Dantas de Figueiredo (p. 356) da seguinte forma:

O século XX vê os projetos utópicos serem colocados em cheque (sic!). As revoluções do século anterior não se mostraram suficientes para mudar a humanidade, do mesmo modo, as melhorias prometidas pela tecnologia mostram-se efêmeras e parciais. O homem mostra que não é capaz de dominar a natureza e a vida dos sujeitos não parecia em nada com as propostas de esclarecimento iluminista, ou de racionalidade positivista. Pelo contrário, a tecnologia se radicaliza de tal forma que parece converter-se em portadora dos medos e temores dos homens. Com base nestes medos e temores as distopias aparecem como crítica à ordem vigente e às promessas utópicas feitas até à virada do século.

A distopia aparece como avesso da utopia. Essa afirmação pode ser constatada não apenas por meio do significado do termo distopia, mas também através da sua pretensão de crítica à ordem vigente e ao pensamento utópico, bem como da ligação do fenômeno distópico ao pessimismo secular que se contrapõe a esperança otimista depositada na utopia.

CAPÍTULO III - Sobre o Fascismo e o Totalitarismo

Esse capítulo iniciará discorrendo sobre a modernidade, o conceito de esclarecimento discutido por Adorno e Horkheimer e a tese sustentada pelos autores em *Dialética do Esclarecimento*, para então adentrar na discussão sobre o fenômeno do fascismo e sua origem na história. Ademais, será também discutido o conceito do fascismo até chegar na teoria do totalitarismo e sua propagação.

Modernidade e Esclarecimento

O Iluminismo inaugurou a modernidade e em seu contexto a concepção de progresso foi instituída. A racionalidade passou a ser valorizada como forma de lançar a humanidade nas graças do progresso. Segundo Luiz Hermenegildo Fabiano (2012), tal concepção de progresso se afirma nos rumos que o conhecimento tomou a partir do século XVI defendendo a seu favor uma racionalidade capaz de superar o universo dogmático que dominava o período medieval, no qual o dogma era usado para explicar e interpretar o mundo. No contexto da modernidade, buscavam na razão um método que revelasse a verdade por meio do conhecimento: “Nesse processo, o mundo é ‘desmitologizado’, levando o homem moderno a deixar de lado suas crenças antigas, direcionando-o a apostar tão somente nas crenças baseadas na razão” (CARVALHO; COLOMBANI, 2016, p. 298).

A ideia de progresso também passou a ser objeto de análise, na primeira metade do século XX, de um grupo de pesquisadores da Escola de Frankfurt. Em *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, obra concluída em 1944 e publicada em 1947, Adorno e Horkheimer (2014) se propuseram a descobrir “por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie”. Apesar de termos tecnologia suficiente para suprir nossas necessidades e nos libertarmos da miséria, atingindo um estado de liberdade, o que vemos é a banalização do terror, do sofrimento das pessoas e cada vez mais se fazendo a reprodução das necessidades. Os autores desenvolvem o tema de que a racionalidade não conseguiu libertar os homens de seu passado mítico, o esclarecimento que seria responsável em operar um desencantamento do mundo, cuja a manifestação mais recente se fez na ciência moderna, com a meta de tirar o medo do homem, fazendo-o senhor da natureza, substituindo a ilusão e o mito pelo saber, resultou na condução da terra a um estado

de barbárie e dominação (MACHADO, 2016). Adorno e Horkheimer (2014, p. 16) dizem:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal.

A manifestação mais recente do esclarecimento é a ciência moderna cuja linguagem é o número. O cânon do esclarecimento tornou-se o número, aquilo que não se reduz a números, passa a ser ilusão (ADORNO; HORKHEIMER, 2014). De acordo com Fabiano (2012), por meio do esclarecimento, o pensamento teológico foi subsumido pelo princípio epistemológico, conhecer se transforma para o homem na capacidade de intervir de forma racional e tecnológica para suprir suas necessidades. No entanto, essa característica do conhecimento acabou por transformar a razão crítica em razão instrumental. Fabiano (2012, p. 281) diz:

a razão desvia-se do pressuposto reflexivo para tornar-se racionalidade técnica. Refletir sobre o pensar torna-se o pensar para um conhecimento capaz de produzir ou aprimorar instrumentos. A glorificação da razão à época das Luzes como promessa de produzir conhecimento para o progresso e a emancipação humana para além dos mitos e da ignorância, acaba por se transformar na própria razão da dominação social.

O uso instrumental da razão voltada à racionalidade técnica que exclui a reflexão acaba por aplicar-se não apenas à dominação da natureza pelo homem, mas à dominação do próprio homem. A tese sustentada em *Dialética do Esclarecimento* é de que: “A dialética entre esclarecimento e mitologia expõe o caráter ilusório da noção de progresso e da superação do mito pela razão moderna”, diz Roney Vagner Vieira (2016, p. 225).

Adorno e Horkheimer denunciam o caráter ambíguo do Iluminismo, que tinha como objetivo uma razão crítica capaz de libertar o homem, mas com a Revolução Industrial, com o desenvolvimento da tecnologia e da ciência, se transformou em uma razão instrumental usada para a dominação, para o controle e para a exploração. Nesse sentido, o progresso esperado não se efetivou. Os autores dizem:

Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento

esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 11)

O germe para a regressão não está apenas no conceito do pensamento esclarecedor, mas também na própria sociedade, nas “formas históricas concretas” e nas “instituições da sociedade com as quais está entrelaçado”. De acordo com Renato Crioni (2010, p. 477), no próprio progresso técnico estava inscrita a regressão da experiência subjetiva e a modernidade tardia expressou sua dialética contraditória nos horrores das guerras mundiais do século XX, com o terror “tecnificado” de Hiroshima e Nagasaki e a racionalidade abstrata levada ao fim em Auschwitz.

Os Fascismos na História

Clara Zetkin (2019) aponta que as origens do fascismo podem ser encontradas na Itália no pós-Primeira Guerra Mundial. Sobre a Itália no período pós-guerra, Leandro Konder (1979) diz: A nação italiana era uma “realidade complexa, uma sociedade marcada por conflitos internos profundos, dividida em classes sociais cujos interesses vitais se chocavam com violência”. Zektin conta que naquela época, os trabalhadores italianos avançavam em sua luta inspirados pela vitória da Revolução Russa e golpeados pela crise capitalista do pós-guerra. O ápice do levante proletário foi alcançado em setembro de 1920:

Durante aquele mês, mais de meio milhão de trabalhadores, liderados por metalúrgicos, ocuparam fábricas em toda Itália. Os operários começaram a organizar a produção sob a liderança dos conselhos de fábrica, e em vários lugares formaram guardas vermelhas para defender as ocupações. As greves espalharam-se para as ferrovias e outros locais de trabalho; muitos camponeses pobres e proletários rurais levaram à frente ocupações de terras. Apelos bem sucedidos eram dirigidos aos soldados, como companheiros proletários de uniforme, para que se recusassem a atacar as fábricas. (ZETKIN, 2019, p. 10)

O Partido Socialista Italiano e a principal federação sindical, conta Zetkin, viram o movimento revolucionário como simples luta sindical, e orientaram aos

trabalhadores que deixassem as fábricas após aceitar as promessas dos patrões capitalistas. O movimento de ocupação das fábricas foi derrotado e o interior da classe trabalhadora foi desmoralizado.

Segundo Konder (1979), o Partido Socialista Italiano passou a ser denunciado por Mussolini como força antinacional, com o argumento de que o Partido, por observar a Revolução Russa de Lênin com simpatia, estava fomentando greves, constituindo-se como uma “organização comprometida com os inimigos da Itália”, ou seja, com os russos. Como evidência, Konder cita a frase escrita por Mussolini: “O Partido Socialista é um exército russo acampado na Itália” (MUSSOLINI *apud* KONDER, 1979).

Em 1919, Mussolini organizou o *Fasci Italiani di Combattimento* como reação ao movimento do proletariado, e logo após a derrota do movimento, os *Fasci* intensificaram o recrutamento e passaram a atacá-lo fortemente, para tal recebiam o apoio financeiro de grandes capitalistas e a proteção da polícia. Em 1921 e 1922, trabalhadores e camponeses foram assassinados, clubes operários e sedes sindicais foram destruídos pelos *Fasci* (ZETKIN, 2019, p. 10).

Mesmo tendo sido organizado como reação ao movimento dos proletários, Konder (1979) aponta para o registro feito por Giovanni Zibordi da participação até mesmo de operários no movimento dos fascistas, essa participação é explicada por Zetkin (2019, p. 40) da seguinte forma:

A ocupação das fábricas acabou em uma grande derrota do proletariado, causando desmotivação, dúvida e timidez em suas fileiras. Milhares de trabalhadores viraram suas costas ao partido e aos sindicatos. Muitos mergulharam na apatia e indiferença, enquanto outros aderiram a associações burguesas. O fascismo galgou apoio crescente entre os desiludidos e também entre a pequena-burguesia e os burgueses. Ele havia conquistado a vitória política e ideológica sobre a classe trabalhadora infectada pelo reformismo.

O fascismo “se transformou em um asilo para todos os desabrigados políticos, os socialmente desenraizados, os destituídos e desiludidos” (ZETKIN, 2019, p. 34). As massas se juntaram ao fascismo acreditando que todas as forças deveriam se unir em uma comunidade: a nação. Foi dessa forma que conseguiram, em outubro de 1922, conquistar o governo, quando Mussolini se tornou primeiro-ministro.

Humberto Eco (1997) em *O fascismo eterno*, descreve o fascismo italiano na história como primeira ditadura de extrema direita a dominar um país europeu, todos

os movimentos semelhantes que vieram a sucedê-lo encontraram nele um arquétipo em comum. Além disso, Eco aponta-o como pioneiro em criar uma liturgia militar, um folclore e um modo de se vestir. Somente em 1930 outros movimentos fascistas análogos ao fascismo italiano vieram a surgir “na Inglaterra, na Letônia, Estônia, Lituânia, Polônia, Hungria, Romênia, Bulgária, Grécia, Iugoslávia, Espanha, Portugal, Noruega, na América do Sul” (ECO, 1997, p. 29), inclui-se o Brasil, e na Alemanha.

Apesar de ter sua origem na Itália, o fascismo é comumente utilizado por muitos não para se referir ao movimento italiano liderado por Mussolini, mas para se referir ao Nacional-Socialismo alemão. Boa parte das teorias e interpretações sobre o fascismo são dirigidas principalmente para a Alemanha, não para a Itália e para os outros países. Stanley G. Payne (2003) explica que isso se deve ao fato de o Regime Nazista ter se tornado indiscutivelmente o regime mais destrutivo da história moderna. Payne (2003, p. 147) diz: “Adolf Hitler e o Nazismo assombraram a imaginação histórica”.

A situação da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial era pior que a da Itália, pois tinha sido um dos grandes derrotados. Konder (1979, p. 43) conta que na Alemanha, o número de operários sindicalizados passou de 4 para 11 milhões, de 1913 a 1919. Os militares alemães estavam frustrados, e a massa de operários estava descontente. Nessa situação, acabaram por constituir-se grupos de extrema-direita que culpabilizavam os judeus pela derrota do exército alemão na guerra: os judeus teriam traído a pátria alemã, manipulando a alta finança ocidental e os comunistas que insuflavam a revolta proletária.

O Partido Nazista foi criado após a Primeira Guerra Mundial, em 1919, na Baviera, sob o nome de Partido Operário Alemão. Adolf Hitler, um ex-combatente, aceitou o papel de espião militar desse partido e compareceu a uma das suas primeiras reuniões. Porém, acabou aderindo ao partido e se desligando das forças armadas (KONDER, 1979). Em 1920, passou a ser responsável pela propaganda do Partido e mudou-lhe o nome para Partido Nacional Socialista. Apesar do nome, o Partido se opunha ao socialismo, seus discursos eram sempre contra a esquerda. Em 1921, Hitler assumiu o comando do Partido. Segundo Leandro Karnal (2022), o Partido Nazista acabou sendo um partido da democracia alemã, diante de uma crise econômica e do avanço da esquerda, que tentou com Rosa Luxemburgo e outros promover uma República Socialista.

O Partido não fez muito sucesso. Konder (1979) conta que inspirado no exemplo de Mussolini, Hitler tentou dar um golpe de Estado, mas não deu certo e acabou sendo preso, cumpriu seis meses da pena e foi solto. Na prisão, escreveu seu livro *Mein Kampf*, colocando lá seu projeto político, manifestando os pontos: repressão aos comunistas, aos judeus e repressão às liberdades. Após a fracassada tentativa de golpe, o número de adeptos ao Partido diminuiu e as dissidências aumentaram, mas Hitler não desanimou, pois observou a direita na ofensiva contra a esquerda em escala europeia:

Mussolini tomara o poder na Itália e firmara-se nele. Na Hungria, o Almirante Horthy e o conde Bethlen, solidamente instalados no poder, prosseguiram no trabalho de liquidar a esquerda, começado na repressão à “República Húngara dos Conselhos”, em 1919. Na Espanha, apoiado pelo rei, o General Miguel Primo de Rivera instalara, em 1923, a sua ditadura. Em maio de 1926, as tropas do General Pilsudski tomaram Varsóvia, passando pelos cadáveres de cerca de 300 pessoas; e, em Braga, sublevaram-se as tropas do General Gomes da Costa: abriam-se os caminhos para mais duas ditaduras de direita, na Polônia e em Portugal. (KONDER,1979, p. 45)

Em 1928, o Partido Nazista veio a crescer. Nessa época, a Itália fascista era observada com simpatia pelos círculos conservadores de todo o mundo. Os fascistas alemães conseguem o apoio mais efetivo do capital financeiro alemão, e a crise de 1929 acelerou essa conciliação, pois a economia alemã foi atingida fortemente, gerando mais de 6 milhões de desempregados. Em 1933, Hindenberg nomeou Hitler *chanceler*, e este se instalou no poder.

Não há dúvidas quanto à forte admiração que Hitler nutria por Mussolini. Karnal (2022) diz: “o Nazismo é a forma alemã do fascismo, Hitler era um grande admirador de Mussolini, trouxe-o para a Conferência de Munique em 1938, salvou-o quando foi derrubado pela primeira vez pelos italianos e adaptou o fascismo italiano à Alemanha”. Da mesma forma que Mussolini pregou “nada acima, fora ou contra o Estado”, Hitler pregou um só povo, uma só raça, um só governo e um só governante, essa era a unidade fascista. O nazismo como os outros fascismos, tem uma visão unilateral do mundo que divide a sociedade entre quem deve ou não morrer, o que é bom ou ruim, quais países são do bem e quais países são do mal. Assim como Mussolini atacou jornais e sindicatos de esquerda em 1922, o fascismo alemão também o fez quando chegou ao poder. Sobre o fascismo após a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, Konder (1979, p. 48) diz:

Com a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, o fascismo apareceu aos olhos de todos como uma tendência mundial. Apesar das contradições existentes entre diversos movimentos fascistas nacionais (a atitude apaixonadamente anti-alemã de alguns fascistas franceses, os atritos entre Hitler e Mussolini em torno da hegemonia que cada um procurava assegurar para si na região de Danúbio, etc.), a tendência fascista ultrapassava as fronteiras nacionais. Com isso, o fascismo se impunha a uma redobrada atenção por parte de seus adversários, exigia destes uma análise, mais aprofundada.

Do conceito de Fascismo à Teoria do Totalitarismo

Para entrar na discussão que tange a teoria do totalitarismo é necessário antes de tudo discutir sobre o que seja o fenômeno do fascismo. De acordo com Francisco Carlos, fascismos é o “conjunto de movimentos e regimes de extrema direita que dominou um grande número de países europeus desde o início dos anos 20 até 1945” (SILVA, 2000, p. 112). Para Silva, a abordagem mais conhecida e imediata do pós-guerra sobre o fascismo, que defende uma abordagem exclusivista centrando apenas na Alemanha e no nazismo, deve ser superada, pois acaba no esquecimento das demais experiências fascistas.

Após a derrota da Alemanha nazista, foram iniciados estudos que buscavam estabelecer a natureza fascista de regimes como o da Itália, Croácia ou Hungria, mas casos como o de Portugal, o da Espanha e o do Japão acabavam sendo afastados devido a fatores políticos que marcaram a conjuntura da Guerra Fria, como o antagonismo entre URSS e EUA. Estava nos interesses estratégicos dos EUA uma história do fascismo restritiva, reduzindo o fenômeno a um acidente histórico e limitando seus agentes, colaboradores e envolvidos, pois, culpabilizar muitos países poderia acarretar no afastamento das antigas elites políticas do poder, favorecendo por sua vez a sovietação desses países (SILVA, 2000, p. 117):

Foi dessa forma que a historiografia sobre o fascismo entrou na Guerra Fria e consolidara-se alguns mitos. O confronto baseava-se na equação: de um lado, os esforços de identificar fascistas e seus aliados; de outro, a preocupação crescente em estabelecer o mais rápido possível o esquecimento sobre a extensão do fenômeno fascista. Assim, o fascismo, para muitos, ficou circunscrito ao nazismo (a variante alemã) e associado (o que é correto) exclusivamente (o que não é correto) à história da Alemanha.

Ainda, segundo Silva, atualmente, com os avanços dos estudos sobre fascismo, os estudiosos acabaram por concordar com a tese da universalidade possível do fascismo que rejeita a exclusividade do fenômeno à história da Alemanha, e obriga deixar mais claro o que se considera como fascismo. Nas palavras de Wolfgang Schieder (*apud* SILVA, 2000, p. 118-120):

Se reconhece como fascistas movimentos nacionalistas extremistas de estrutura hierárquica e autoritária e de ideologia antiliberal, antidemocrática e anti-socialista que fundaram ou intentaram fundar, após a Primeira Guerra Mundial, regimes estatais autoritários. Neste último sentido, o fascismo constitui um dos fenômenos centrais e mais característicos do entreguerra.

De acordo com Umberto Eco (1997), o fascismo não possuía apenas uma essência, ele era um “totalitarismo *fuzzi*”, ou seja, confuso por não ser uma ideologia monolítica, mas “uma colagem de diversas ideias políticas e filosóficas” carregando contradições. Eco (1997, p. 33-34) levanta o seguinte questionamento:

É possível conceber um movimento totalitário que consiga reunir monarquia e revolução, exército real e milícia pessoal de Mussolini, os privilégios concedidos à igreja e uma educação estatal que exaltava a violência e o livre mercado?

Todos esses elementos contraditórios foram reunidos no partido fascista: Mussolini foi designado “constitucionalmente, prestara juramento de fidelidade ao rei e à Constituição”, mas insistia na imagem de que havia chegado ao poder por meio de um “ato inquestionavelmente revolucionário”, visto na força dos camisas-negras marchando sobre Roma (SASSOON, 2008, p. 7). Mussolini começou anticlerical, depois “assinou a concordata com a igreja” e passou a “confraternizar com os bispos” (ECO, 1997, p. 28), ao tempo que incentivava o movimento fascista à violência e se orgulhava de sua truculência (KONDER, 1979).

Em 1919, foi fundado o movimento operário que se denominou Internacional Comunista (*Comintern*), esse movimento teve em 1922 sua primeira discussão organizada sobre o fascismo. No entanto, o informe apresentado pelo italiano Amadeo Bordiga não foi bem sucedido em revelar a natureza do fascismo ao enfatizar antes as semelhanças deste com a democracia burguesa e ao prever que o fascismo italiano não iria durar. Diante disso, os líderes da *Comintern* decidiram retomar o tema em 1923 durante o III Pleno Ampliado Comitê Executivo da Internacional Comunista. O informe dessa vez foi apresentado por uma de suas

mais importantes combatentes: Clara Zetkin. No informe, dez pontos foram elencados sobre o fascismo:

- 1 – O surgimento do fascismo está intrinsecamente atado à crise do capitalismo e ao declínio das instituições. Esta crise é caracterizada por uma escalada de ataques à classe trabalhadora, enquanto as camadas sociais intermediárias são espremidas e rebaixadas ao proletariado;
- 2 – A ascensão do fascismo é baseada na incapacidade do proletariado resolver a crise social capitalista pela tomada do poder para reorganização da sociedade. Esta incapacidade de liderança da classe trabalhadora gera desmoralização entre trabalhadores e das forças sociais que vislumbravam o proletariado e o socialismo como uma solução para a crise;
- 3 – O fascismo possui um caráter de massas, com apelo especial às camadas pequeno-burguesas ameaçadas pelo declínio da ordem capitalista;
- 4 – Para conquistar o apoio dessas camadas, o fascismo faz uso de demagogia anticapitalista;
- 5 – A ideologia fascista eleva a nação e o Estado acima de todos os interesses e contradições de classes;
- 6 – A ideologia do nacionalismo chauvinista é utilizada pelos líderes fascistas como cobertura para incitar o militarismo e a guerra imperialista;
- 7 – Uma característica fundamental do fascismo é o uso da violência organizada levada à frente por tropas de choque contrárias à classe trabalhadora, com o fim de esmagar toda atividade proletária independente;
- 8 – A ideologia do racismo e o bode expiatório racista é central na mensagem do fascismo. Mesmo que esse aspecto ainda não estivesse inteiramente nítido em 1923. Zetkin lembra como na Alemanha “o programa fascista é esgotado pela frase: ‘porrada nos judeus’”;
- 9 – A certa altura, setores importantes da classe capitalista passaram a apoiar e financiar o movimento fascista, encarando isso como uma maneira de conter a ameaça da revolução proletária;
- 10 – Uma vez no poder o fascismo tende a se burocratizar e distanciar dos apelos demagógicos de antes, levando a um ressurgimento das contradições e conflitos de classe. (ZETKIN, 2019, p. 13-16)

A discussão acerca do fascismo se faz necessária porque, segundo Silva, foi justamente no rumo do debate levantado durante a conjuntura da Guerra Fria que se originou a teoria do totalitarismo. Foi a oposição liberal italiana entre os anos 1923 e 1925, que caracterizou o fascismo como um Estado totalitário. Essa caracterização partiu da apropriação negativizada feita pela oposição, da expressão cunhada por Mussolini (apud SILVA, 2000, p.119):

Em seu afã de elevar o Estado à posição de realidade última da Nação, Mussolini insistia em que “[...] espiritual ou materialmente não existiria qualquer atividade humana fora do Estado, neste sentido o fascismo é totalitário”.

O conceito de Estado Totalitário foi sendo difundido por opositores liberais italianos através de panfletos e artigos que traziam a máxima contra o espírito

totalitário do fascismo. Em 1929, o jornal *Times*, em Londres, utilizava a expressão para comparar o regime italiano de Mussolini e o regime da Rússia soviética. No entanto, Silva explica que parece ter sido a difusão dos trabalhos sobre o fascismo alemão, de Hermann Rauschning, antigo membro do Partido Nazista que emigrou para a Suíça e EUA, que levou a American Philosophical Society, em 1940, a iniciar um debate sobre o conceito de totalitarismo. Ademais, durante a Guerra Fria, o conceito de totalitarismo serviu como arma para a política norte-americana, sendo sustentada pela ideia de que o conflito entre União Soviética e Estados Unidos seria a continuidade da luta contra o fascismo.

Na literatura, o conceito totalitarismo é comumente visto dando ênfase nos procedimentos e no conjunto do aparelho do Estado, bem como na liderança incontestada do grande líder. Silva aponta a Hannah Arendt como autora clássica sobre o tema que adota o totalitarismo como base teórica de seus trabalhos. Ele critica a ausência de análise da participação das chamadas massas populares:

Enquanto conceito amplo, difuso ou quase informe, as massas, sempre vistas como sinônimo de multidão, ralé, *declassés* etc., são descritas como um elemento passivo, manipulável e capaz de furores coletivos. Tais condições específicas das massas é que propiciariam o domínio totalitário. (SILVA, 2000, p.120)

Hannah Arendt vai dizer que os regimes totalitários têm como premissa a eliminação da pluralidade, entendendo esta como a condição essencial para a ação política. Em *A Condição Humana* (1958), ela explica o surgimento, na Idade Moderna, da esfera social, que por sua vez acaba misturando as esferas privada e pública, derrubando suas fronteiras, gerando pouca possibilidade para a ação política, pois aquilo que deveria ser público é privatizado e aquilo que deveria ser privado é publicizado. Nesse sentido, Arendt (2008, p. 148) atenta que “o perigo é a política desaparecer inteiramente do mundo”, em outras palavras, a negação da ação política entra como condição favorável para o aparecimento de regimes totalitários.

Arendt (2012, p. 435) diz que “a atração que o mal e o crime exercem sobre a mentalidade da ralé não é novidade, para a ralé, os atos de violência podiam ser perversos, mas eram sinal de esperteza”. Mais um ponto elencado como característica é o altruísmo dos adeptos ao totalitarismo, que é espantador, pois além de suas convicções não serem abaladas por crimes contra inimigos do

movimento, também não são abaladas quando a vítima passa a ser eles mesmos ou quando é incriminado ou condenado e expulso do partido. Outro ponto é o fanatismo: os membros fanáticos do movimento não são atingidos pelas experiências e pelo argumento, eles se identificam e caem em um conformismo completo ao ponto de parecer ter sido destruída a capacidade de sentir neles até mesmo a mais extrema situação, como a tortura ou o medo da morte.

De acordo com Hannah Arendt, regimes totalitários precisam de material humano para se desenvolverem completamente, portanto é muito ambicioso objetivar o totalitarismo, pois é muito difícil dispor de uma grande quantidade de material humano sabendo que se perde muito em termos de população ao tentar implantá-lo, então havia o receio dos governos em despovoar seus países. Ela diz: “Somente onde há grandes massas supérfluas que podem ser sacrificadas sem resultados desastrosos de despovoamento é que se torna viável o governo totalitário” (ARENDR, 2012, p. 438).

Há a necessidade de que existam massas para tornar possíveis os movimentos totalitários, pois as massas são pessoas indiferentes, geralmente pessoas neutras que nunca se filiam a um partido e dificilmente exercem o poder do voto. Ainda de acordo com a Hannah Arendt, os regimes totalitários e os líderes totalitários sempre comandam e baseiam-se no apoio das massas. A autora entende e trata as massas em suas obras, no sentido literal da palavra, uma quantidade de matéria que compõe um corpo, nesse sentido, as massas podem ser moldadas e manipuladas como convir.

Essas massas vinham de um processo de atomização social que fragmentou a sociedade dividindo-a em camadas e submetendo-a a individualização extrema. O regime totalitário dependia mais de uma sociedade atomizada do que de uma sociedade de massa, porque, enquanto fragmentada, ela não possui camadas sociais ou grupos coesos e organizados, nesse sentido seria muito mais difícil que mostrassem resistência ao poder.

CAPÍTULO IV – Uma análise de 1984

O foco deste capítulo consiste em analisar a obra *1984* de Orwell. A análise partirá de uma discussão sobre como a obra é vista pelos leitores, seja como uma profecia ou uma crítica, usando cartas do autor para um possível diálogo. Também será analisado o Estado Totalitário fictício da Oceânia presente na obra, a partir dos elementos do totalitarismo discutidos por Hannah Arendt em *Origens do Totalitarismo*. Por fim, será analisado como o autor George Orwell apresenta o fim da história na obra. O objetivo dessa análise é mostrar como George Orwell pensou o Totalitarismo a partir de sua experiência e transformou seu pensamento em arte, tratando-se de uma forma de protesto encontrada por ele.

O profético ou real mundo de 1984: dominação, manipulação e barbárie

A obra *1984*, foi o último livro e a única distopia do escritor e jornalista George Orwell. Escrita em 1948, seu título talvez tenha sido uma inversão dos dois últimos dígitos do ano em que foi escrita, atitude que Orwell tomou mais por pressão, pois a obra já possuía um título: *O último homem da Europa*. O livro foi publicado em 1949, sete meses antes de sua morte por tuberculose. A mudança do título acabou somando ao caráter distópico da obra, permitindo correlacioná-la como uma predição, nada agradável, dirigida para o ano de 1984.

Orwell apresenta o mundo dividido em três potências: Lestásia, Oceânia e Eurásia. Toda a narrativa se passa em uma Londres situada na Oceânia, cuja a população está dividida entre os proletas e os membros externos do Partido do “Grande Irmão”, uma figura aparentemente simbólica e propagandista do líder do Partido que o narrador descreve como “um homem de uns quarenta e cinco anos, de bigodão preto e feições rudemente agradáveis” (ORWELL, 2009). Os proletas são aqueles responsáveis pelo trabalho árduo, encontrados à margem daqueles que trabalham diretamente para o Partido.

É narrada a trajetória de Winston Smith, que está aprisionado em um presente contínuo do ano de 1984 imposto pela manipulação da memória e a reescrita da história, feitas através dos dispositivos de controle utilizados pelo governo da Oceânia. Winston trabalha no Ministério da Verdade, mais especificamente no departamento de registros, é nesse ambiente que ele encontra Júlia, personagem com a qual terá um romance secreto. Juntos com o personagem

O'Brien, membro do núcleo do Partido, eles constroem a visão de um possível grupo de resistência ao Partido.

Mateus Cardoso da Silva (2010, p. 191) aponta a obra de Orwell como “uma crítica à ação repressiva dos Estados perante suas sociedades e indivíduos” que ganhou fama, nos anos após sua publicação, como crítica voltada ao stalinismo, mas que, no entanto, compreende muitas outras questões, e está entre elas: a ascensão do totalitarismo.

Um dos documentos que esclarecem o pensamento de Orwell sobre o que o mundo de *1984* viria a representar é a carta endereçada à Noel Willmet, em 18 de maio de 1944 (durante a Segunda Guerra Mundial). Na carta, Orwell (2010, p. 206) responde se “o totalitarismo, culto ao líder etc. estão realmente em ascensão”. Os prenúncios de *1984* podem ser identificados ao relacionar a resposta de Orwell com a narrativa construída. Orwell diz (2010, p. 206):

Devo dizer que creio, ou receio que levando em conta o mundo como um todo, essas coisas estão em crescimento. Hitler, sem dúvida, desaparecerá em breve, mas somente às custas de fortalecer (a) Stálin, (b) os milionários anglo-americanos e (c) todas as espécies de pequenos fuhrers do tipo de De Gaulle. Todos os movimentos nacionalistas do mundo, até mesmo aqueles que se originaram na resistência à dominação alemã, parecem assumir formas não democráticas, agrupar-se em torno de algum Fuhrer super-humano (Hitler, Stálin, Salazar, Franco, Gandhi, De Valera são todos exemplos variados) e adotar a teoria de que o fim justifica os meios.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Orwell construiu seu próprio diagnóstico do “movimento do mundo” e como assíduo escritor e crítico que era, compartilhava-o em seus escritos e com aqueles que compunham seu ciclo social. “O movimento do mundo”, disse Orwell (2010, p. 206) a Willmet, “parece ir na direção de economias centralizadas”, não organizadas de forma democrática e que “tendem a estabelecer um sistema de castas”.

O mundo de *1984* não é somente futurístico, como já afirmava Ben Pimlott (ORWELL, 2010, p. 386) no posfácio da obra: “apesar de fazer uma advertência, não é uma profecia”. Ao partir do que se conhece sobre Orwell e suas experiências, percebe-se que *1984* está imbuído de tendências acentuadas de seu presente, a representação de um Estado Totalitário e dos mecanismos utilizados por ele com vistas a manipulação e dominação dos indivíduos podem ser entendidos como produtos da memória do autor. Uma leitura da obra seguindo essa concepção

mostra, claramente, imagens do passado e do presente sendo reconstruídas, são elas imagens de destruição, de escassez, de bombardeios e de violência:

Será que sempre houvera aquele cenário de casa 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. (ORWELL, 2010, p. 13-14)

Uma das imagens mais marcantes que resgata a memória da guerra é a representação de um comboio de prisioneiros:

Uma longa fila de caminhões, com guardas de expressões impenetrável em posição de sentido e armados de metralhadoras posicionados nos quatro cantos dos veículos, descia a rua devagar. Nos caminhões, aglomerados e de cócoras, iam homenzinhos amarelos vestindo uniformes verdolengos esfarrapados. Seus tristes rostos mongólicos, voltados para o exterior da carroceria do caminhão, olhavam sem ver, totalmente desprovidos de curiosidade. (ORWELL, 2010, p. 139)

O que essas imagens construídas remontam senão a cena de judeus sendo transportados em comboios para os campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial? Orwell completa quando a narrativa esclarece como eram tratados aqueles que não pertenciam a Oceânia, os estranhos ou estrangeiros, os não pertencentes à pátria:

Os estrangeiros, fossem eles da Eurásia ou da Lestásia, eram uma espécie de animal estranho. Era absolutamente impossível vê-los sob outra forma que não a de prisioneiros, e mesmo como prisioneiros tudo que se conseguia era olhar para eles durante um momento curtíssimo. Além disso, ninguém nunca sabia qual era o destino deles, sem contar os poucos que acabavam enforcados como criminosos de guerra; os outros simplesmente evaporavam, enviados talvez para campos de trabalho forçado. (ORWELL, 2010, p. 141)

No entanto, há quem diga que a obra se trata de uma previsão de Orwell, visão facilmente sustentada se tomarmos como evidência a carta de Orwell (2010, p. 206) à Willmet, quando ele escreve: “Mas se chegar o tipo de mundo que temo, um mundo de dois ou três super-Estados incapazes de conquistar um ao outro, dois e dois podem se tornar cinco se o Fuhrer assim desejar”. A previsão trouxe junto a ela

os prenúncios de 1984 e aconteceria caso “o movimento do mundo” continuasse a seguir com as tendências do presente.

O Estado totalitário da Oceânia

Em *Origens do Totalitarismo*, Hannah Arendt (2012, p. 612) defende que o Totalitarismo é uma nova forma de governo, por isso não se enquadra nas formas de governos “classificadas pelos gregos”, ou seja, nos conceitos tradicionais de governos. Sendo assim, por ser novo, o totalitarismo não pode ser explicado pelo passado, mas os elementos que os constituem podem servir para se ter uma noção e caracterizá-lo. Estão entre os elementos pensados por Arendt: a massificação, o movimento, a propaganda, a organização, a polícia secreta, o terror, os campos de concentração e a solidão.

A Oceânia é caracterizada em 1984 como uma sociedade governada por um único partido: o Socing, cujo líder ovacionado é o Grande Irmão, pois “os líderes totalitários, enquanto vivos, sempre comandam e baseiam-se no apoio das massas” (ARENDR, 2012, p. 435). Ela está dividida entre os proletas e os membros do Partido que por sua vez se dividem em membros externos e membros do núcleo. Os membros externos do Partido são o que Hannah Arendt chama de “ralé”, considerando que ralé é diferente de povo, sendo ela a caricatura deste, mas que podem ser facilmente confundidos porque o povo compreende todas as camadas sociais, e a ralé é um grupo com representações em todas as classes. No entanto, a grande diferença está no fato de que enquanto a ralé é persuadida pela propaganda atraente a fazer qualquer coisa, e ovaciona o “grande líder”, o povo por sua vez luta por um sistema representativo (ARENDR, 2012, p.159).

Os indivíduos que vivem na Oceânia são semelhantes a uma espécie de massa numérica que obedecem aos interesses do Partido, ou seja, podem ser usados e descartados como for conveniente. Essa massa de adeptos é tomada por uma espécie de altruísmo, que não “vacila quando o monstro começa a devorar os próprios filhos, nem mesmo quando ele próprio se torna vítima”, pois o movimento totalitário “anula todo interesse pessoal”, o adepto do Partido está “disposto a colaborar com a própria condenação e tramar a própria sentença de morte”, isso se não perder seu posto como membro (ARENDR, 2012, p. 436). Os pais adeptos ao

Partido do Grande Irmão viviam em um terror que emanava de seus próprios filhos, desde cedo as crianças, “por meio de organizações como a dos Espiões” (ORWELL, 2009, p. 36), eram transformadas em selvagens sem controle, fiéis a disciplina do Partido. Eles “adoravam o Partido” e tudo que fosse relacionado a ele, sua ferocidade era dirigida contra os inimigos do Partido. Os pais com mais de trinta e nove anos temiam seus próprios filhos:

Era raro que uma semana se passasse sem que o *Times* trouxesse um parágrafo descrevendo como um pequeno bisbilhoteiro – “herói mirim” era expressão usada com mais frequência – ouvira às escondidas os pais fazerem algum comentário comprometedor e os denunciara à Polícia das Ideias. (ORWELL, 2009, p. 36)

A polícia das ideias é retratada na obra como uma espécie de polícia secreta cuja a função é vigiar os membros do Partido em busca de qualquer ação ou pensamento contra a ideologia do *Socing* e o Grande Irmão, pois “o sistema é total somente no sentido negativo, isto é, o partido governante não tolera outros partidos nem oposição, nem admite a liberdade de opinião política” (ARENDT, 2012, p. 559). Um dos mecanismos utilizados no sistema de espionagem da Polícia das Ideias, além dos helicópteros e a “patrulha policial, bisbilhotando pelas janelas das pessoas” (ORWELL, 2009, p. 13), é a Teletela, descrita como uma “placa oblonga de metal semelhante a um espelho fosco, integrada à superfície da parede” (ORWELL, 2009, p. 12), capaz de captar qualquer som produzido que “ultrapassasse o nível de um sussurro” e imagens dentro de seu campo de visão. No entanto, a maior preocupação de Winston estava na própria população, até mesmo nos seus colegas, pois “a suspeita mútua impregna todas as relações nos países totalitários” e todos “podem ser agentes policiais” (ARENDT, 2012, p. 572). A sensação é de total e constante vigilância de todos os indivíduos, “cada palavra se torna equívoca e sujeita a ‘interpretações’ retrospectivas” (ARENDT, 2012, p. 572).

Segundo Arendt, as vítimas da polícia secreta totalitária mudam de acordo com os estágios do regime totalitário (ARENDT, 2012, p. 574). Nos primeiros estágios, suas vítimas são pessoas suspeitas de oposição. Arendt (2012, p. 571) define a categoria de suspeitos no regime totalitário da seguinte forma:

Nas condições do regime totalitário, a categoria de suspeitos compreende toda a população; todo o pensamento que se desvia da linha oficialmente prescrita e permanentemente mutável já é suspeito, não importa o campo de atividade humana em que ocorra. Simplesmente em virtude da sua capacidade de pensar, os seres humanos são suspeitos por definição, e

essa suspeita não pode ser evitada pela conduta exemplar, pois a capacidade humana de pensar é também a capacidade de mudar a ideia.

Esse pensamento descrito por Arendt como aquele que se desvia da linha oficialmente prescrita é chamado, no fictício governo da Oceânia, de “pensamento-crime”. Orwell não apenas traz esse elemento para obra como também cria um mecanismo muito além da vigilância, para torná-lo impossível de acontecer: a Novafala. A Novafala era o idioma oficial da Oceânia, mas não era usado totalmente para comunicação, seu uso era geralmente feito por especialistas, e previa-se que substituiria a Velhafala completamente apenas em 2050:

O objetivo da Novafala não era somente fornecer um meio de expressão compatível com a visão de mundo e os hábitos mentais dos adeptos do Socing, mas também inviabilizar todas as outras formas de pensamento. A ideia era que, uma vez definitivamente adotada a Novafala e esquecida a Velhafala, um pensamento herege – isto é, um pensamento que divergisse dos princípios do Socing – fosse literalmente impensável, ao menos na medida que pensamentos dependem de palavras para ser formulados. (ORWELL, 2009, p. 348)

Após os estágios iniciais do regime, a polícia secreta “mergulha em sua carreira totalitária com perseguição dos inimigos objetivos, que podem ser os judeus ou os poloneses ou os chamados contrarrevolucionários” (ARENDR, 2012, p. 574). A figura do “contrarrevolucionário” é representada em 1984 pelo maior inimigo do Grande Irmão: Emmanuel Goldstein, descrito como um renegado que antes “fora uma das figuras destacadas do Partido, quase tão importante quanto o Grande Irmão, e que depois se entregara a atividades contrarrevolucionárias” (ORWELL, 2009, p. 22).

Como o governo totalitário é na verdade um movimento, sua marcha acaba esbarrando constantemente contra novos obstáculos que precisam ser eliminados. As escolhas das categorias de inimigos objetivos são divulgadas e usadas para fins de propaganda do movimento, eles devem parecer como possíveis inimigos, e a escolha de uma determinada categoria pode ser motivada de acordo com a necessidade de propaganda (ARENDR, 2012, p. 565). Além disso, é o líder que decide quem será o próximo inimigo em potencial (ARENDR, 2012, p. 566). Não é por acaso que Orwell acrescenta uma dúvida ao protagonista Winston sobre a existência da Confraria, a resistência armada liderada por Goldstein, porque esta pode ser, na verdade, apenas uma criação do Partido para fins de propaganda.

É somente no último estágio do regime totalitário que o inimigo objetivo e o crime logicamente possível são abandonados; as vítimas passam a ser escolhidas ao acaso e, “sem mesmo terem sido acusadas, são declaradas indignas de viver” (ARENDR, 2012, p. 574). O julgamento de Winston sobre o futuro de seu amigo Syme, filólogo e especialista em Novafala, ilustra essa categoria de “indesejáveis”:

Um dia desses, pensou Winston, assaltado por uma convicção profunda, Syme será vaporizado. É inteligente demais. Vê as coisas com excessiva clareza e é franco demais quando fala. O Partido não gosta desse tipo de gente. Um dia ele vai desaparecer. Está escrito na cara dele. (ORWELL, 2009, p. 70)

O terror nos primeiros estágios do movimento totalitário advém do isolamento, este é pré-totalitário, o que o caracteriza é a impotência, pois a “força sempre surge quando os homens trabalham em conjunto” (ARENDR, 2012, p. 632), e isolados eles se tornam impotentes, ou seja, incapazes de agir. No entanto, isolamento não é o mesmo que solidão, estar solitário é se encontrar em uma situação em que se sente abandonado pela companhia humana, por outro lado, estar isolado é estar em uma situação na qual não se pode agir por não ter alguém para agir com você. Nesse sentido, você pode estar isolado sem que esteja solitário; e pode estar solitário sem estar isolado (ARENDR, 2012, p. 633). No governo totalitário da Oceânia, Winston se sentia completamente isolado; via-se como o único que pensava diferente ou ainda pensava por si mesmo em meio aquela massa uniforme:

Winston tinha a sensação de estar vagando pelas florestas do fundo do mar, perdido num mundo monstruoso em que o monstro era ele próprio. Estava sozinho. O passado estava morto, o futuro era inimaginável. Que certeza podia ter de que naquele momento uma criatura humana, uma que fosse, estivesse do lado dele? (ORWELL, 2009, p. 38)

O que se percebe é que os elementos que caracterizam o domínio total foram utilizados por Orwell na criação do fictício governo da Oceânia. Em seus ensaios, Orwell já discutia sobre o totalitarismo, um dos principais temas abordados por ele é o uso da linguagem e da literatura como arma política. Para Orwell (2021, p. 172):

Uma sociedade se torna totalitária quando suas estruturas se tornam flagrantemente artificiais, ou seja, quando a classe dirigente perdeu sua função, mas consegue se agarrar ao poder pela força ou por fraude. Tal sociedade, não importa quanto persista, nunca pode dar-se ao luxo de se tornar nem tolerante nem intelectualmente estável.

A memória em 1984 e o fim da história

Segundo Eric Hobsbawn (1995), a destruição do passado é um dos fenômenos mais característicos e sombrios do final do século XX. Configurou-se como um momento em que quase todos os jovens cresciam em uma espécie de “presente contínuo” sem relação com o passado da época em que viviam. Nesse sentido, em 1984, Orwell não previu a destruição da história, mas denunciou-a. Para ele a história não mais existia e as ciências exatas corriam perigo, pois com o movimento do mundo iam “os horrores do nacionalismo emocional e uma tendência a descrever da verdade objetiva”. Orwell (2010, p. 206) diz:

Em certo sentido, a história já deixou de existir, isto é, não há uma história de nosso tempo que possa ser universalmente aceita, e as ciências exatas estão em perigo assim que a necessidade militar deixe de satisfazer as pessoas. Hitler pode dizer que os judeus começaram a guerra e, se ele sobreviver, isso se tornará a história oficial. Ele não pode dizer que dois e dois são cinco porque para os propósitos, digamos, da balística, eles têm de somar quatro.

Entre 1945 e 1946, Orwell publicou na revista britânica de filosofia, psicologia e estética, a *Polemic*, um de seus brilhantes ensaios: “A prevenção contra a literatura”. Nele, Orwell alerta sobre como a liberdade intelectual estava sendo atacada e, conseqüentemente, como os escritores e artistas vinham perdendo sua independência.

Orwell (2021, p. 166) define liberdade de intelecto como a “liberdade para relatar o que se viu, ouviu e sentiu, e não ser obrigado a fabricar fatos e sentimentos imaginários”. Essa liberdade, Orwell alertou, estava sendo atacada por duas frentes: pelos apologistas do totalitarismo; e pelo monopólio e a burocracia. Sendo mais específico, ele cita a concentração da imprensa nas mãos de poucos homens ricos, o monopólio do rádio e dos filmes e a falta de pessoas dispostas a comprar livros, como fatores que tornaram necessária a escrita por encomenda para que escritores pudessem complementar a renda. Além disso, ele cita a intromissão de órgãos oficiais como o Ministério da Informação, o British Council, que ajudam o escritor, mas também ditam suas opiniões e fazem-no perder tempo; e a contínua atmosfera de guerra. Nas palavras de Orwell (2021, p. 163):

Tudo em nosso tempo conspira para transformar o escritor, bem como todos os outros tipos de artista, em um funcionário menor, que desenvolve temas passados a ele por instâncias superiores que nunca lhe revelam o que a ele parece ser a verdade completa.

A preocupação de Orwell com a intromissão de instâncias superiores no trabalho do escritor, com a supressão e deturpação de fatos inspirou a produção de *1984*. Na obra, o processo de destruição da história é feito através de vários mecanismos de controle presentes dentro da estrutura do governo da Oceânia. Sendo assim, a história oficial é contada de acordo com os interesses de quem está no poder, sem compromisso com a verdade, pois a mentira organizada “é algo inerente ao totalitarismo, algo que continuaria mesmo se os campos de concentração e as forças da polícia secreta deixassem de ser necessárias” (ORWELL, 2021, 167).

A totalidade do aparato governamental da Oceânia é dividida em quatro ministérios: O Ministério da Paz, responsável pela guerra; o Ministério do Amor, responsável por manter a ordem e a lei; o Ministério da Pujança, responsável pelas questões econômicas; e o Ministério da Verdade, responsável por notícias, entretenimento, educação e artes. O personagem principal, Winston Smith, trabalha no departamento de documentação do *Ministério da Verdade*:

E, no final das contas, o Departamento de Documentação não passava de um ramo do Ministério da Verdade cuja função primeira não era reconstruir o passado e sim abastecer os cidadãos da Oceânia com jornais, filmes, livros escolares, programas de teletela, peças dramáticas, romances — com todo tipo imaginável de informação, ensino ou entretenimento, de estátuas a slogans, de poemas líricos a tratados de biologia, de cartilhas de ortografia a dicionários de Novafala. (ORWELL, 2009, p. 57)

Mateus Cardoso da Silva (2010, p. 195) conta que todo o cenário desenhado em *1984* no referente ao *Ministério da Verdade* foi inspirado no período em que Orwell trabalhou na BBC durante a Segunda Guerra Mundial. Entre 1941 e 1943, Orwell passou a trabalhar nos serviços orientais da BBC, para expandir esses serviços foi criada uma Comissão na qual estariam representados o Escritório para a Índia e o Ministério da Informação (inspiração para criação do Ministério da Verdade em *1984*). Em um memorando interno da BBC que cria a Comissão de Serviços Orientais, a primeira reunião é marcada para ser realizada “às 14h30 na sala 101, na Portland Place, 55, na quarta-feira 22 de outubro” (ORWELL, 2010, 187). Orwell

participou de 12 reuniões, e foi indicado para organizar uma subcomissão para tratar de concursos de poesia e teatro na Índia. A sala 101 foi citada em 1984 durante um diálogo entre Winston e O'Brien: "Uma vez você me perguntou o que havia no Quarto 101. Eu lhe disse que você já sabia a resposta. Todos sabem. O que há no Quarto 101 é a pior coisa do mundo" (ORWELL, 2009, p. 304).

Segundo Silva (2010), Orwell foi empregado pela BBC para trabalhar no Serviço Internacional de Transmissão, que produzia programas de rádio para as colônias britânicas na Ásia. Sua função era produzir material cultural para programas que tratavam da literatura inglesa, mas ele também editava noticiários semanais sobre a guerra na Europa direcionados para a Índia. No período em que Orwell passou trabalhando na BBC, ele identificou que a intenção dos programas era na verdade produzir material de propaganda "através do suposto conteúdo educativo, pois os discursos de independência do domínio colonial britânico feitos pelos nacionalistas indianos era uma grande preocupação" (SILVA, 2010, p. 196).

O trabalho de Winston no departamento de documentação, era falsificar os registros de fatos de acordo com os interesses do *Socing*, não possuindo autonomia enquanto escritor, pois fazia apenas o que lhe era ordenado. Os trabalhos realizados no Ministério da Verdade serviam para destruir completamente a história verídica, os registros do passado eram reescritos, deturpados, e quando não se podia reescrever todos, eles cuidavam em destruí-los:

Se, por exemplo, a Eurásia ou a Lestásia (conforme o caso) for o inimigo de hoje, então é necessário que esse país sempre tenha sido o inimigo. E se os fatos atestarem algo diferente, então é preciso alterar os fatos. Dessa forma, a história é constantemente reescrita. Essa falsificação diária do passado, levada a efeito pelo Ministério da Verdade, é tão necessária para a estabilidade do regime quanto o trabalho de repressão e espionagem realizado pelo Ministério do Amor. (ORWELL, 2009, p. 150)

Com o passar do tempo, a população da Oceânia estava totalmente alheia ao que aconteceu no passado, e este acaba por ser totalmente apagado da memória:

Todos os registros foram destruídos ou falsificados, todos os livros foram reescritos, todos os quadros foram repintados, todas as estátuas, todas as ruas, todos os edifícios foram renomeados, todas as datas foram alteradas. E o processo continua dia a dia, minuto a minuto. A história se interrompeu. Nada existe além de um presente interminável no qual o Partido sempre tem razão. (ORWELL, 2009, p. 185)

O título pensado para a obra por Orwell inicialmente: *O último homem da Europa*, representava o resultado desse processo de destruição da história. Na narrativa, o personagem Winston Smith é o “último homem da Europa” por ser o único a ter memória de quando esta existia. É evidente que a personagem Júlia, companheira de Winston, apesar de nutrir o apreço por se rebelar contra o Partido, não estava interessada no passado e na manipulação deste, era mais uma vítima do processo. Isso mostra-se na apreensão de Winston ao notar o desinteresse de Júlia pela guerra, pelo passado e pelas mortes, e por ela desconhecer fatos de apenas quatro anos atrás. Winston afirma: “você só é rebelde da cintura pra baixo” (ORWELL, 2009, p. 184).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O elo entre a arte literária e a história se mostra importante para a reflexão crítica, pedindo para afastar, ou até mesmo ultrapassar, as discussões que as envolvem em uma hierarquia nas quais uma deve ou não se encontrar acima da outra no âmbito do que é considerado ciência. Essas discussões tendem a separar a história da literatura, colocando a narrativa histórica como aquela de cunho verdadeiro de um lado, e a narrativa literária como mera ficção de outro, resultando na perda da contribuição para a construção histórica fornecida pela literatura.

O alcance que a arte literária fornece à construção histórica permite reconhecer aspectos da realidade e da condição humana, principalmente no que diz respeito à subjetividade do sujeito histórico, algo que nunca foi fácil de ser transportado para o descritível. A aproximação entre elas pode auxiliar na interpretação e na construção do passado, pois a narrativa literária deixa pistas de seu escritor e de sua época, havendo nela a historicidade de sua produção e a intencionalidade da escrita de seu autor. A Literatura é expressão e faz parte da sociedade na qual surgiu. Apesar de falar do não acontecido, a arte literária, assim como a história, tem a realidade como referência.

“A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte”. Essa frase de Adorno, presente em sua obra *Teoria Estética*, reafirma a importância de uma abordagem interdisciplinar para o fazer historiográfico. Adorno mostrou preocupação em relacionar a estética com uma visão crítica da sociedade. Juntamente com Horkheimer, desenvolveu o conceito de Indústria Cultural como crítica à manipulação da arte feita pelo capital.

Em Adorno, as obras de arte possuem um caráter ambíguo, elas têm autonomia da realidade na qual foram criadas ao mesmo tempo que são produtos da força social, pois se destacam do mundo do qual retiram seu conteúdo e criam outro com essência própria. Como produtos da força social, há nelas a presença do coletivo, o artista as trabalha como agente do social, como aquele que observa o mundo com seus sentidos, mas que constrói suas concepções a partir de sua experiência com o outro em sociedade.

A arte que é autônoma não pode se desvincular de seu compromisso social que é o de protesto. Ela é uma expressão de indignação perante ao horror, e deve

lutar contra o esquecimento daquilo que as gerações passadas foram capazes de fazer, pois os homens precisam lembrar para que a catástrofe não se repita. No entanto, Adorno denuncia que o compromisso da arte para com a sociedade é destruído pela Indústria Cultural, que a transformou em ideologia para legitimar e vender os bens que produzem.

Na Indústria Cultural, a arte renega sua autonomia para incluir-se entre os bens de consumo. O conceito de autonomia da obra de arte é criado para diferenciar a arte autêntica da arte produzida para servir os interesses do capital, cuja função é entreter e ser comercializável.

A esperança de entrar em estado verdadeiramente humano com o progresso da ciência e da tecnologia que prometia suprimir as necessidades e libertar o homem da miséria, acabou conduzindo-o a um estado de barbárie e dominação, visto nos horrores das Guerras Mundiais do século XX. As utopias foram colocadas em xeque, e as distopias entendidas como seu oposto, passaram a ser comuns na literatura do final do século XX, por terem como base os sentimentos de desespero, de desesperança e de medo advindos da experiência com as Guerras Mundiais.

Na década de 1930, nas palavras de Hobsbawm, o fascismo “parecia a onda do futuro”, primeiro em sua forma original italiana, depois na forma alemã do nacional-socialismo, inspirou outros movimentos fascistas como, na Espanha, com Franco e, em Portugal, com Salazar. O termo totalitarismo que foi inventado para descrever o fascismo italiano, passou a ser aplicado quase só aos regimes da direita política. O ápice do totalitarismo foi observado quando o nazismo subiu ao poder na Alemanha em 1933; suas vítimas foram perseguidas, levadas aos campos de concentração, exploradas e assassinadas. Adorno defende que o que aconteceu em Auschwitz não pode se repetir, para isso, não pode ser jamais esquecido.

O surto distópico observado no século XX, que consagrou obras como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e *1984*, de George Orwell, é a afirmação de que a arte, enquanto manifestação espiritual e intelectual, não pode ignorar o horror e o sofrimento experimentados pelas vítimas do nazismo nos campos de concentração. Nesse sentido, como defendido por Adorno (2001, p. 18), a arte não pode mais ser alegre:

Diante do passado recentíssimo, a arte não pode ser mais alegre tanto quanto não pode ser séria por completo. Dúvidas se levantam quanto ao fato da arte ter sido mesmo tão séria quanto a cultura propagou aos

homens. A arte não pode mais igualar a expressão da tristeza com o que há de mais alegre, como acontecia na poesia de Hölderlin, que se considerava afinado com o *Weltgeist*. O conteúdo de verdade da alegria parece ter se tornado inatingível.

Este trabalho procurou, através da relação entre a história e a arte literária, analisar a obra distópica *1984* de Orwell sob a perspectiva da autonomia da obra de arte de Adorno, visando a obra como um contributo à História do Totalitarismo por esta abordar o tema partindo da concepção do autor e de suas experiências a respeito.

Para Orwell (2021, p. 170), a “literatura é uma tentativa de influenciar o ponto de vista dos contemporâneos do autor por meio do registro da experiência”. Seguindo sua perspectiva, há em *1984* uma intencionalidade por parte de Orwell e da sua visão sobre o presente, pois parte de sua experiência com o Imperialismo Britânico, com a Guerra Civil Espanhola e com a ascensão dos Regimes Totalitários que precedeu e se perpetuou na Segunda Guerra Mundial, para expor sua crítica e sua denúncia por meio da arte. Ele transforma a experiência de seu presente em arte. *1984* carrega a visão de Orwell de um presente de barbárie. Entendendo barbárie como Adorno coloca, o oposto de emancipação, ou seja, mesmo estando “na civilização de mais alto grau de desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontram atrasadas”, tomadas “por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo”, “um impulso de destruição” (VIEIRA, 2016, p. 223).

Orwell esboça em *1984* o horror da ascensão dos regimes totalitários, protesta contra a destruição da história e conseqüentemente a da memória, a destruição da política, a transformação dos indivíduos em uma massa moldável aos interesses daqueles que estão no poder e o aniquilamento das liberdades de pensamento e de expressão.

Se conclui que *1984* é produto do trabalho social cujo o compromisso é o de protesto, assim como a distopia, gênero literário ao qual ela pertence, pretende uma crítica à ordem vigente, acentuando as tendências negativas do presente e dirigindo-as para o futuro. *1984* é “arte por abrir-se à realidade cuja violência ao mesmo tempo denuncia”, pois, “a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos” (ADORNO, 2001). A obra de Orwell é uma confirmação de que as obras de arte participam da sociedade e, portanto, denunciam a barbárie.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A arte é alegre? *In*: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (org.). **Teoria crítica, estética educação**. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro - RJ. Zahar: 2010.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. 2. ed. Edições 70, 1982.

AGUIAR, Wisley Francisco. Adorno e a dimensão social da arte. **Revista Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar** – <http://www.urutagua.uem.br/015/15aguiar.pdf> No 15 – abr./mai./jun./jul. 2008 – Quadrimestral – Maringá – Paraná – Brasil – ISSN 1519-6178

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARENDT, Hannah. **A Promessa da Política**. Tradução: Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2008.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARROS, José D'Assunção. Da História pré-científica à constituição de uma nova matriz disciplinar: Algumas considerações. **Recôncavo**: Revista de História da UNIABEU Ano 1 Número 1. pp. 20 - 43. Agosto-Dezembro de 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2002.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas considerações. **Revista de Teoria da História**, Goiás, v. 1, n. 3. p. 94-109, jun 2010. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar_url?url=https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/download/28658/16073&hl=pt-BR&sa=X&ei=EQZY-zXPILgyATJxY6oBq&scisig=AAGBfm3bAmyyU3EVRpd_Hr6iqjKwFv1XDw&oi=scholar . Acesso em: 7 set 2022.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. **As Escolas Históricas**. Portugal: Publicações Europa-América, 1983. Disponível em: <https://producoeseconhecimentos.files.wordpress.com/2015/02/bourdc3a9-martin-as-escolas-histc3b3ricas.pdf>. Acesso em: 1 set 2022.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre azul. 2006.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: Ensaio de teoria e metodologia**. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Campus, 1997.

CARVALHO, Alonso Bezerra de Carvalho; COLOMBANI, Fabiola. A gênese da burrice, a sala de aula e a formação ética na escola. *In*: ZUIN, Antônio Álvaro Soares; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; FRANCO, Renato (org.). **Teoria Crítica no Brasil e na América Latina**. São Paulo: Nankin, 2016. p. 293-304.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: Entre práticas e representações**. 2. ed. Portugal: Difusão Editorial, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: A natural history A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions**. Oxford university press. United Kingdom. 2017.

COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

CRIONI, Renato. Indústria Cultural: Halbbildung e os limites da produção capitalista. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE TEORIA CRÍTICA, VII., 2010, São Paulo. **Anais [...]**. CAMPINAS, SP, 13 set. 2010. p. 474-488.

ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. 3. ed. São Paulo: Grupo editorial Record, 2019.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. Adorno, arte e educação: Negócio da arte como negação. **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 495-505, agosto 2003.

FIGUEIREDO, Carolina Dantas de. Da utopia à distopia: Política e liberdade. **Revista Eutomia** Ano II – No 01. pp. 324-362. 2007.

FRANCO, Renato. Literatura de resistência e alegoria. Um estudo sobre o romance da época da ditadura militar. *In*: ZUIN, Antônio Álvaro Soares; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; FRANCO, Renato (org.). **Teoria Crítica no Brasil e na América Latina**. São Paulo: Nankin, 2016. p. 25-50.

FROMM, Eric. Posfácios. *In*: ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 365-379.

GAFFO, Bethânia Cristina. A nova história cultural e a utilização da literatura para a pesquisa historiográfica. *In*: VI Congresso Internacional de História, 2013, Goiás. **Anais [...]**. Goiás, 25-27 set. 2013. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/444_trabalho.pdf. Acesso em: 01 set 2022.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo – SP. Companhia das Letras, 1995.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo-SP: Martin Fontes, 1992.

KARNAL, Leandro. **A ascensão do Nazismo - parte 1**. YouTube, 17 fev. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MaufBsobF1g>. Acesso em: 20 dez. 2022.

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. 2. ed. Rio de Janeiro – RJ: Editora graal, 1977.

KUNZ, Cibele Saraiva. **Arte e utopia em Herbert Marcuse**. USP. São Paulo - SP. 2019.

LIEBEL, Silvia (Org.). **Das utopias modernas às distopias contemporâneas: Conceito, prática e representação**. 2. ed. Belo Horizonte – MG: Fino Traço Editora, 2021.

MACHADO, Francisco de Ambrosis Pinheiro. Imagem e singularidade: Benjamin e a proibição das imagens em Horkheimer e Adorno. *In*: ZUIN, Antônio Álvaro Soares; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; FRANCO, Renato (org.). **Teoria Crítica no Brasil e na América Latina**. São Paulo: Nankin, 2016. p. 305-317.

MINOIS, George. **História do futuro: Dos profetas à prospectiva**. São Paulo – SP: Editora Unesp, 2015.

ORWELL, George. **1984**. Tradução: Alexandre Hubner; Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORWELL, George. **Dentro Da Baleia**. Tradução: Karla Lima. Jandira, SP: Principis, 2021.

ORWELL, George. **Revolução dos Bichos**. Tradução: Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORWELL, George. **Uma Vida Em Cartas**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PAVLOSKI, Evanir. **1984 a distopia do indivíduo sob controle**. Curitiba – PR: UFPR, 2005.

PAYNE, Stanley G. **A history of fascism (1914 - 45)**. United Kingdom: Taylor & Francis e-Library, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3. ed. Belo Horizonte-MG: Autêntica, 2012.

PIMLOTT, Ben. Posfácios. *In*: ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 381-394.

REIS, José Carlos. **A História entre a Filosofia e a Ciência**. São Paulo, SP: Editora Ática, 1996.

SASSOON, Donald. **Mussolini e a ascensão do fascismo**. Rio de Janeiro – RJ: Editora Agir, 2008.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Os Fascismos. *In*: REIS FILHO, Daniel; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (orgs.) **O Século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 3 v. V. 2, p. 109-164

SILVA, Márcio Seligmann. **Ficção e imagem, verdade e história sobre a poética dos rastros**. Dimensões, vol. 30, p. 17-51. ISSN: 2179-8869. 2013.

SILVA, Matheus Cardoso da. **O último homem da Europa**: A luta pela memória no universo não ficcional da obra de George Orwell, 1937 - 1949. São Paulo – SP: USP, 2010.

SILVA, Tatiana Fragoso Galdino da. **Netflix e suas séries**: Rompendo com a indústria cultural?. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville - SC – 2 a 8/09/2018.

SOARES, Heitor de Castro. SCARPIN, Lilliane S. Stornilo. A revolução dos bichos. **Revista Humanidades e Inovação**. pp. 340-343 v.6, n.13 - 2019.

SOARES, Jorge Coelho. Escola de Frankfurt: unindo materialismo e psicanálise na construção de uma psicologia social marginal. *In*: JACÓ-VILELA, Ana Maria *et al.* **História da Psicologia**: rumos e percursos. Rio de Janeiro-RJ: Nau, 2005. cap. 28, p. 473-488.

UNIVESP. **História**: História e Literatura - Sidney Chalhoub. YouTube, 5 maio 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e5jnTFQg6as>. Acesso em: 20 dez. 2022.

VIEIRA, Roney Wagner. A autonomia kantiana à luz do conceito de emancipação de Theodor Adorno. *In*: ZUIN, Antônio Álvaro Soares; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; FRANCO, Renato (org.). **Teoria Crítica no Brasil e na América Latina**. São Paulo: Nankin, 2016. p. 217-230.

ZETKIN, Clara. **Como nasce e morre o fascismo**. São Paulo – SP: Editora Autonomia Literária, 2019.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. **Adorno**: o poder educativo do pensamento crítico. 5. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.