

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS**

**CRISTINA SANTOS DA ROCHA**

**UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO ENTRE *1984* E *A VIDA DOS OUTROS***

**Porto Alegre  
2013**

CRISTINA SANTOS DA ROCHA

**UMA PROPOSTA DE DIÁLOGO ENTRE *1984* E A *VIDA DOS OUTROS***

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elaine Barros Indrusiak

Porto Alegre  
2013

Para meus pais, que liam para mim quando eu era criança e que me fizeram, assim, amar os livros e o saber.

À memória de vó Rita, que esperava, atenta e acordada, quando fiz o Segundo Grau noturno, que eu chegasse em casa, para só então dormir tranquila.

## AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora Elaine Indrusiak, que, com suas amabilidade e paciência, foi imprescindível para que meu carinho por essas duas obras finalmente tomasse a forma escrita.

A meus queridos colegas de trabalho, Gilmar, Dodô, Branco, Thainyn, Alessandra, Zilo, Bieli, Magda e Alfredo, por seu apoio e compreensão sempre que meu gênio difícil vem à tona.

Ao querido Marquito, por seu apoio espiritual e amizade.

A todos os companheiros queridos de UFRGS com quem convivi e aprendi muito ao longo desses muitos anos, em especial aos que se tornaram amigos especiais: Gilmar Júnior, por sua alegria e apoio, Ana Pergher, minha grande ouvinte e protetora.

Aos amigos que, ao longo da minha vida e agora, têm sido presença e apoio mais constantes: Baby (Mariane), pela fraternidade de longos anos, Soninha, por sua acolhida sempre calorosa e amorosa e Fabrício, amigo querido que conheci ainda menino.

Ao querido doutor Gabriel Camargo, que me ajudou a recuperar a saúde, sem a qual eu não teria conseguido concluir este trecho do caminho.

À querida dona Julieta Soares por todo o carinho que me dedicou durante minha infância e por ter cooperado para minha sensibilização artística por meio das artes plásticas ao lado de sua saudosa irmã, dona Alice, grande artista gaúcha.

A toda a minha família, por tantos momentos de alegria e de aprendizado.

À minha amada madrinha Niza, presença sempre atenciosa e carinhosa, em especial na minha infância.

À querida amiga há mais de vinte anos e comadre, Luciane, que me presenteou com a chegada da Alice a este mundo.

À minha amada afilhada Alice, por encher minha existência de alegria.

A meus amados pais, por terem se dedicado a me proporcionar uma infância feliz, por terem me ensinado a valorizar o conhecimento, por terem me mostrado o caminho do esforço.

## RESUMO

Este estudo parte da premissa de que há um diálogo possivelmente intencional entre as obras *1984* (1949), de George Orwell, e o filme *A Vida dos Outros* (*Das Leben der Anderen*, 2006), de Florian Henckel von Donnersmarck, para analisar como certos elementos da obra orwelliana com relação à configuração de personagens, contextos históricos, motivos e símbolos foram apropriados pelo filme. São utilizados como aportes teóricos os conceitos de adaptação e de apropriação, segundo Julie Sanders (2006). Considerando que ambas as obras têm por pano de fundo sociedades totalitárias, e que *1984* é uma obra distópica, os conceitos de totalitarismo, de distopia e de utopia também são explorados. Acreditamos ter demonstrado que os elementos comuns destacados, bem como a referência expressa ao título do romance de Orwell nas legendas iniciais do filme, constituem diálogo entre as duas obras. Consideramos ainda que o filme apresenta um contraponto ao romance, na medida em que reflete sobre o nível de horror político que a Alemanha Oriental poderia ter atingido, o que não aconteceu, entretanto, graças à influência das artes nas vidas dos indivíduos.

Palavras-chave: Totalitarismo; Distopia; Apropriação; 1984; A Vida dos Outros.

## ABSTRACT

This study starts from the premise that there is a dialogue possibly intentional between the works *1984* (1949), by George Orwell, and the movie *The Lives of Others* (Das Leben der Anderen, 2006), by Florian Hencker von Donnersmarck, to analyze how certain elements from the Orwellian work in relation to the configuration of characters, historical contexts, motives and symbols were appropriated by the movie. The concepts of adaptation and appropriation, according to Julie Sanders (2006) are used here. Considering that both works have totalitarian societies as a background, and that *1984* is a dystopian work, the concepts of totalitarianism, dystopia and utopia are also explored. We believe to have demonstrated that the common elements highlighted, as well as the expressed reference to the title of Orwell's novel, represents a dialogue between the two works. We still believe that the movie presents a counterpoint to the novel, in the sense that it reflects on the level of political horror that East German could have achieved, which did not happen, however, thanks to the influence of art in the lives of the individuals.

Key-words: Totalitarianism; Dystopia; Appropriation; 1984; The Lives of Others.

## SUMÁRIO

Lista de figuras.....	7
1 Introdução.....	8
2 Um diálogo possível.....	9
2.1 <i>1984</i> – Uma distopia clássica .....	9
2.2 <i>A Vida dos Outros</i> – Um filme alemão.....	12
3 Fundamentação teórica.....	17
3.1 Intertextualidade, adaptação e apropriação.....	17
3.2 Distopia e utopia.....	19
3.3 Totalitarismo.....	21
4 O diálogo.....	23
4.1 As personagens centrais como representação física e psicológica dos universos que habitam.....	23
4.2 Desvirtuamento de objetivos do exercício do poder.....	25
4.3 A vigilância permanente.....	26
4.4 Espaço dos amantes como refúgio de uma sociedade opressora.....	28
4.5 Doutrinação.....	29
4.6 A manipulação e a ficcionalização de registros.....	31
4.7 O processo de transformação dos protagonistas, desencadeado por momentos-chave em suas trajetórias.....	32
4.8 Traição praticada pelos amantes .....	36
5 Considerações finais.....	38
6 Referências.....	41

**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1: Dreyman toca piano na sala de seu apartamento acolhedor.....	14
Figura 2: Wiesler no elevador do prédio onde reside. Luz fria predominante e verde militar na roupa do menino.....	15
Figura 3: Frank, vivido por Johnny Depp, foge de mafiosos russos pelos telhados de Veneza.....	15
Figura 4: <i>Adeus, Lênin</i> : o vermelho comunista aparece nas ruas.....	16
Figura 5: Nos corredores do Centro de Detenção, a luz fria reflete no piso.....	25
Figura 6: Wiesler e a camuflagem da intrusão estatal: o capitão mistura-se à paisagem.....	27
Figura 7: A frieza do arquivo do Centro de Detenção.....	29
Figura 8: Wiesler lê um poema de Brecht no sofá de sua casa. A cena é “aquecida” pelo amarelo.....	34
Figura 9: Capa do Segundo Caderno de Zero Hora por ocasião da estreia de <i>A Vida dos Outros</i> em Porto Alegre.....	40



## 1 Introdução

As legendas iniciais do filme *A Vida dos Outros* (Das Leben der Anderen, 2006) informam quando sua história inicialmente se passa: o ano de 1984. Esse fato representa para nós um forte indício do que parece ser uma inclinação do diretor em apontar o romance *1984* (1949), de George Orwell, como uma referência para o espectador. Além da referência inicial, as duas histórias se passam em sociedades regidas de modo totalitário, onde a manutenção do poder, que se constitui um fim em si, é garantida por meio de mecanismos de controle do indivíduo. Assim, neste trabalho, buscamos investigar a ocorrência de outros elementos no filme que caracterizem um diálogo entre ambas as obras.

Na busca de atingir nosso objetivo, inicialmente trazemos os principais fatos e personagens de ambos os trabalhos, para então definir conceitos e teorias pertinentes à análise que propomos. Depois, passamos à análise do diálogo, destacando elementos comuns às duas obras. Procuramos identificar em que aspecto cada elemento analisado se relaciona com o totalitarismo, considerando que as sociedades que servem de pano de fundo para as obras são regidas por sistemas totalitários. Procuramos também apontar em que medida os elementos, no filme, se identificam ou se diferenciam do conceito de distopia, ou ainda, como alguns deles escondem traços distópicos sob uma “estética de limpeza”. Quando pertinentes à análise, são feitos apontamentos com relação à fotografia, que, por vezes, mostra-se fundamental para estabelecer essas diferenças, bem como evidenciar contrastes entre núcleos e ambientes no próprio filme.

## **2 Um diálogo possível**

Ao situar inicialmente sua narrativa no ano de *1984*, já nas legendas introdutórias, *A Vida dos Outros* parece fazer menção ao romance *1984*, mostrando uma inclinação do diretor em apontar o romance como uma referência para o espectador. Além disso, parece também contribuir para o referencial da audiência o fato de o filme partir de uma temática comum ao romance, ao retratar, na Berlim Oriental da década de '80, uma sociedade onde a manutenção do poder, configurada como um fim em si mesma, deve ser garantida por meio da aniquilação do indivíduo.

Nesse sentido, segundo nossa interpretação, alguns elementos presentes no romance são apropriados pelo filme: as personagens centrais como representação física e psicológica dos universos que habitam, o desvirtuamento de objetivos do exercício do poder, a vigilância permanente e o doutrinação aos quais determinadas personagens são submetidas, a existência de um espaço para os amantes da trama como refúgio, a manipulação e a ficcionalização de registros, o processo de transformação dos protagonistas, desencadeado por momentos-chave em suas trajetórias e a traição praticada pelos amantes.

Para o desenvolvimento da abordagem proposta, lançaremos mão de teorias das áreas de Literatura Comparada e de adaptação cinematográfica. Considerando as limitações da aplicação de referencial literário a filmes, propomos um cotejo que partirá do literário e que não analisará com profundidade as especificidades da narrativa fílmica, inclusive por faltarem-nos elementos para tal.

### **2.1 1984 - Uma distopia clássica**

Orwell parece nutrir descrença no comunismo a partir de sua participação na Guerra Civil espanhola em 1937, ao testemunhá-la ser distorcida por razões políticas. As manifestações de repúdio do autor às práticas dos comunistas russos frente às forças republicanas espanholas facilitam uma relação direta entre a obra do autor com o regime comunista, a partir da qual a fortuna crítica do autor britânico expressa, no geral, uma leitura alegórica de sua obra. No romance que é objeto deste trabalho, os líderes da sociedade veem o poder como um fim em si. No afã de manter esse poder, estabelecem mecanismos de controle a fim de evitar que as pessoas exerçam pensamento crítico e uma possível insurreição contra o regime.

A obra acompanha a trajetória de Winston Smith, descontente por viver em um mundo tomado pelo caos, mas moralmente fraco demais para rebelar-se. O mundo nela representado divide-se em três continentes permanentemente em guerra, Eurásia, Lestásia e Oceania. A Pista Número 1, terceira província mais populosa desta última, é aparelhada com uma estrutura burocrática bem definida, formada pelos ministérios da Paz (responsável pela manutenção da guerra), da Fartura (responsável pelos assuntos relacionados à economia), da Verdade (que institucionaliza a propaganda) e do Amor (que impõe a ordem).

Londres, onde se passa a história, é a principal cidade da Pista Número 1 e encontra-se imunda e em ruínas como consequência de uma guerra permanente. Por suas ruas, para lembrar à população que está sendo vigiada em tempo integral, espalham-se gigantescos cartazes com a imagem do Grande Irmão, cuja figura personifica o único partido existente. Esse partido único, no entanto, divide-se, e é apenas o pequeno grupo do Partido Interno que efetivamente rege a Pista Número 1.

Os membros do Partido Interno se beneficiam de sua posição gozando de melhores condições materiais. Eles acessam produtos de melhor qualidade em comparação àqueles disponíveis aos membros do Partido Externo e vivem em melhores prédios, enquanto o restante da população sofre com a precariedade. Também é negado à população o direito a qualquer ato que leve ao exercício de pensamento crítico e à liberdade de escolha, sendo proibido até mesmo o sexo, salvo com a finalidade de procriação.

Como resultado do quadro de guerra permanente também acontece a aplicação de recursos financeiros na Semana do Ódio, programa que dá suporte à mentalidade beligerante daquela sociedade. Assim, há pouco para garantir a integridade material mínima da cidade, e, além disso, como em geral acontece em períodos de guerra, os alimentos são racionados.

O Partido realiza vigilância permanente por meio dos helicópteros da Patrulha da Polícia, que espionam as pessoas através das janelas de suas casas. Porém, a teletela, dispositivo que recebe e transmite simultaneamente, através do qual as pessoas podem ser ouvidas e vistas, é talvez a marca mais forte dessa política de controle estatal. Utilizadas pela Polícia do Pensamento para espionagem, elas estão nas casas de todos os membros do Partido.

Uma dessas pessoas é o protagonista Winston Smith, um homem fisicamente fraco e moralmente apático, de trinta e nove anos, empregado do Ministério da Verdade.

Apesar de sua inicial inércia, ele abre um diário, onde passa a registrar inquietações que guardara consigo por muitos anos. O ato, subversivo, embora não ilegal, “pois não havia mais leis” (ORWELL, 2007, p. 10), pode levar à pena de morte ou a uma pena de trabalhos forçados.

Smith parece ter adquirido repulsa por todas as mulheres, especialmente às “moças e bonitas”, como uma consequência dos esforços do Partido em “matar o instinto sexual” (p. 67), desencorajando a prática do ato. Segundo Smith, o Partido teria logrado êxito em transformar as mulheres em pessoas “assexuadas”. Com sua própria ex-mulher, todo ato sexual tinha meramente como objetivo a procriação a serviço do Partido.

No entanto, Smith e Júlia envolvem-se romanticamente e, a partir disso, após inicialmente ter antipatizado com ela, a raiva de Smith se transforma em amor e em desejo sexual, pois descobre que o comprometimento da jovem com o Partido e com o celibato proposto pela Liga Juvenil Anti-Sexo não é autêntico. A criminalização da promiscuidade entre membros do Partido, no entanto, força os amantes a manterem um esconderijo.

Assim, para seus encontros, Winston aluga o “quartinho mal-ajambrado sobre a loja do Sr. Charrington” (ORWELL, 2007, p. 133), que fica na região da cidade em que vivem os proles, que não são membros do Partido. Além dos utensílios de cozinha, arrançados pelo proprietário da loja, Júlia obtém e leva para o espaço vários alimentos de boa qualidade, de uso exclusivo do Partido Interno, o que transforma o quartinho, embora sujo e povoado por insetos, em um ambiente acolhedor.

Um dia, Smith e O’Brien, “um homem grande, troncado, de pescoço taurino e rosto grosseiro, engraçado e brutal” (ORWELL, 2007, p. 13), olham-se brevemente. Nesse momento, Smith acredita que eles nutrem o mesmo descontentamento e se sente compelido a, acompanhado de Júlia, rebelar-se contra o Partido. No entanto, o Sr. Charrington, que revela, em verdade, ser O’Brien sob o disfarce de um velho, tinha os dois sob vigilância por uma teletela que os amantes julgavam ser um quadro. O casal é preso e não mais se vê.

Smith é levado para o Ministério do Amor, onde O’Brien o submete a inúmeras sessões de tortura física e psicológica, cujo objetivo é fazer com que ele internalize as ideologias partidárias e sinta autêntica devoção pelo Grande Irmão. Ao final, o Partido lograra seu intento de realmente modificar a consciência de Smith, fazendo com que ele deseje que Júlia receba o castigo em seu lugar.

## 2.2 *A Vida dos Outros* – Um filme alemão

Após a derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, o país foi dividido com a ocupação militar dos aliados em quatro zonas. As frações controladas por França, Reino Unido e Estados Unidos formaram a República Federal da Alemanha em 1949, e, no mesmo ano, a Zona Soviética criou a República Democrática da Alemanha (RDA). Ambas passaram a ser referidas, de modo informal, como, respectivamente, Alemanha Ocidental e Alemanha Oriental.

O poder político na Alemanha Oriental foi exercido de outubro de 1949 a março de 1990 pelo Partido Socialista Unificado da Alemanha, controlado pelos comunistas Russos e assegurado pela Stasi que, contando com um grande número de informantes dentro da própria população, mantinha controle sobre todos os aspectos da sociedade. O “Muro de Berlim” “caiu” em 1989. O Muro foi erguido na década de sessenta para impedir que os alemães da Alemanha Oriental, atraídos pela liberdade política e pela prosperidade econômica da Alemanha Ocidental, migrassem para o outro lado.

O filme *A Vida dos Outros* apresenta um retrato realista que se passa em Berlim Oriental, de 1984 a 1993, e abrange, assim, os anos finais da existência do muro de Berlim e os primeiros anos do processo que culminou na unificação alemã. Primeiro longa-metragem de Donnersmarck, que até então havia dirigido apenas curtas e trabalhos para a televisão, *A Vida dos Outros* ganhou o Oscar de filme estrangeiro em 2007, além de dezenas de outras nomeações e premiações pelo mundo inteiro. O orçamento aproximado de dois milhões de dólares do filme rendeu mais de setenta milhões nas bilheterias<sup>1</sup>.

A obra, baseada em roteiro original, narra a história de um casal de intelectuais alemães, o dramaturgo Georg Dreyman e a atriz Christa-Maria Sealand (interpretados, respectivamente, por Sebastian Koch e Martina Gedeck), que passa a ser espionado por Gerd Wiesler, agente da Stasi, a polícia secreta da Alemanha Oriental. Wiesler segue as ordens do tenente-coronel Anton Grubitz (Ulrich Tukur), responsável pelo Departamento de Cultura, e do Ministro da Cultura Bruno Hempf (Thomas Thieme).

Apesar de o fato ser negado pelo Ministro Bruno Hempf, o Estado mantém, como parte de uma política de coerção da classe artística, uma “lista negra” com nomes de artistas que teriam ofendido ou praticado algum ato contra o Partido e que, por isso, não poderiam trabalhar na Alemanha Oriental. Jerska, um renomado diretor teatral,

---

<sup>1</sup> Conforme IMDB, acessado em 27/10/2013 <http://www.imdb.com/title/tt0405094/>

amigo de Dreyman, é um desses nomes, tendo sido condenado ao limbo artístico ao fazer uma declaração desfavorável ao Partido. Em compensação, artistas alinhados com o governo, inclusive cooperando como informantes, têm permissão para trabalhar.

O Ministro Bruno Hempf pede a Grubitz que investigue o dramaturgo. No entanto, sua motivação para o pedido é pessoal, e não política, uma vez que se sente atraído pela namorada do escritor. Valendo-se da sua posição de ministro, Hempf chantageia Christa-Maria, que, temendo também sofrer as consequências da “lista negra”, submete-se a um relacionamento sexual com ele em troca de liberdade para atuar.

O suicídio de Jerska e o conhecimento do envolvimento de Christa com Hempf impelem Dreyman, que sempre apoiara o regime, a “fazer algo” em protesto à política opressora do Estado. Ele, então, passa a trabalhar na produção de um artigo sobre o silêncio das autoridades com relação ao alto índice de suicídios na Alemanha comunista, que seria publicado em Berlim Ocidental.

Dreyman, que acredita estar acima de qualquer suspeita, nem sequer desconfia de que esteja sendo monitorado pelo comandante Gerd Wiesler. Solitário como Winston Smith, o comandante, que forma agentes na Academia da Stasi, é completamente integrado ao regime comunista. É competente, frio e metucioso ao cumprir as tarefas a ele designadas. A Berlim Oriental de Donnersmarck, na qual limpeza e ordem extremas são fortes características, é uma máquina que trabalha com perfeição, e Wiesler é uma peça exemplar daquela engrenagem.

No entanto, a partir do contato com a arte, por intermédio da espionagem sobre o casal, o comandante começa a ter suas crenças ideológicas abaladas. Surpreendentemente, ele passa a ficcionalizar os relatórios frutos de sua observação em benefício dos seus espionados: em vez de relatar a chegada da máquina de escrever que seria utilizada na composição do artigo ao apartamento do dramaturgo, bem como detalhes sobre o acondicionamento das páginas no momento da passagem do material pela fronteira, suas notas dão conta de uma peça teatral que o grupo estaria escrevendo para o aniversário de quarenta anos da RDA.

Quando Christa-Maria decide interromper seus encontros com Bruno Hempf, o ministro, como represália, denuncia a atriz pelo consumo de “medicamentos ilegais” e diz a Grubitz que nunca mais quer vê-la em um palco alemão novamente. A atriz, então, é detida pelos homens de Grubitz e, ao ser interrogada por ele, oferece-se como informante da Stasi em troca da possibilidade de continuar atuando. Grubitz, a partir

disso, solicita informações sobre o artigo publicado na Alemanha Ocidental, ao que ela delata Dreyman.

No dia seguinte, após relutar, Christa revela a Wiesler o local onde a máquina de escrever está escondida, e é formalmente aceita como informante. Nesse mesmo dia há uma segunda busca no apartamento de Dreyman, a fim de localizar a máquina. Os homens de Grubitz, entretanto, não conseguem encontrá-la, uma vez que Wiesler a subtrai do esconderijo antes que a polícia chegue ao local. Tomada pela culpa por seu ato de traição e sem saber que a máquina não seria encontrada, a atriz suicida-se.

### *A fotografia*

A fotografia em *A Vida dos Outros* adquire grande relevância, ao ser trabalhada em diferentes paletas de cores para fazer contrastar núcleos e cenários. Dreyman possui um piano, objeto de destaque no apartamento. Além do instrumento, o casal possui muitos objetos e livros dispostos sem muita ordem, ambiente no qual predomina luz quente, marcando um ambiente acolhedor e confortável.

**Figura 1: Dreyman toca piano na sala de seu apartamento acolhedor (aos 52min e 18s).**



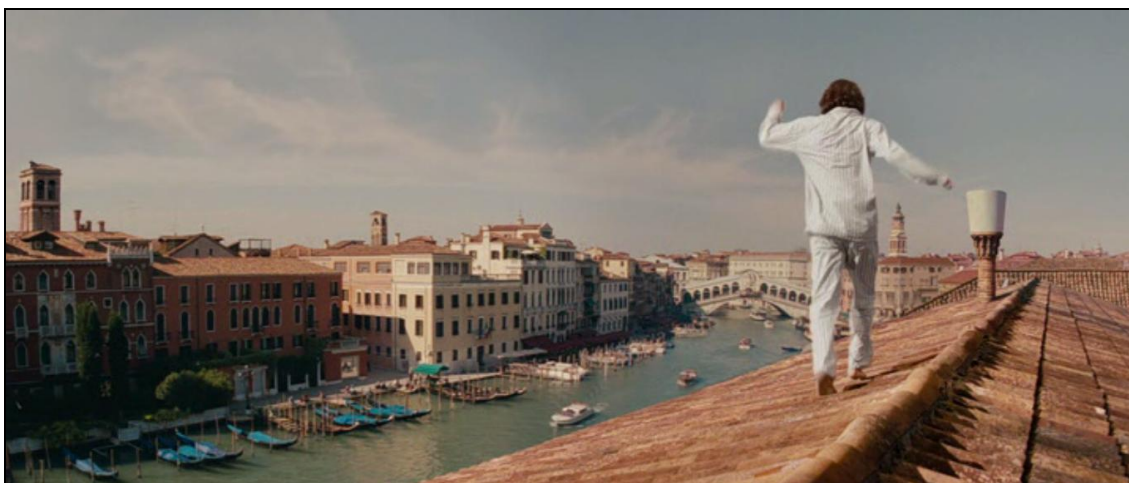
Diferentemente, a limpeza extrema e a alvura do refeitório e da sala de interrogatório de Wiesler remetem a ambientes hospitalares. No Centro de Detenção, as cores ficam entre o cinza e o verde-oliva militar, e nas cenas externas o cinza predomina. Nesses espaços, a luz fria é preponderante.

**Figura 2: Wiesler no elevador do prédio onde reside. Luz fria predominante e verde militar na roupa do menino (aos 52min e 52s).**



Por outro lado, a fotografia do segundo longa-metragem de Donnersmarck, *O Turista* (2010), estrelado por Angelina Jolie e Johnny Depp, contrasta com a de *A Vida dos Outros*. Na Alemanha comunista de Donnersmarck, a espionagem faz parte de um contexto sombrio, como exemplificado acima. Já a fotografia iluminada do *blockbuster*, que também trabalha com a temática da espionagem, e o sem-número de seqüências em que são destaque os telhados cor-de-tijolo, os céus e os canais de água verde-clara de Veneza em dias ensolarados ajudam a configurar uma aventura leve e divertida.

**Figura 3: Frank, vivido por Johnny Depp, foge de mafiosos russos pelos telhados de Veneza (aos 42min e 36s).**



Vale também citar o exemplo de *Adeus, Lênin!* (2003). A obra conta a história dos anos finais da Berlim Oriental sob a ótica do homem comum, sem abordar diretamente questões como a espionagem estatal e intelectuais lutando por sua liberdade



de expressão. Seus criadores optaram por uma fotografia multicolor para remeter à estética da época.

**Figura 4: Adeus, Lênin: o vermelho comunista aparece nas ruas (aos 8min e 11s).**



No filme de Wolfgang Becker, Christiane, encarnada por Katrin Saß, entrega-se à causa da RDA quando abandonada pelo marido. Com os filhos já jovens, ela entra em coma, período durante o qual ocorre a queda do muro de Berlim. Para poupar a frágil saúde da mãe, seu filho Alexander, vivido por Daniel Brühl, não conta a ela sobre a unificação alemã, fazendo com que família e amigos participem de uma verdadeira encenação para manter a farsa.

### 3 Fundamentação teórica

O presente trabalho relaciona uma obra literária com uma obra fílmica, tratando-se, portanto, de um estudo interdisciplinar. Assim, optamos por teorias relacionadas à Literatura Comparada por entendermos que a área oferece melhores subsídios para a análise proposta.

Em sua origem, entretanto, esse ramo da teoria literária se ocupava do cotejo entre obras literárias e autores de diferentes nacionalidades. Confrontando duas obras, o comparatista tentava apontar a que teria surgido em primeiro lugar, em uma busca por indícios de que a obra “mais antiga” tivesse influenciado “a mais recente”.

Posteriormente, o campo de atuação deste ramo da teoria literária ampliou-se, e se acabou atribuindo à disciplina a possibilidade de cotejo entre obras pertencentes a sistemas semióticos diversos. Essa propriedade evidencia a característica interdisciplinar da Literatura Comparada, aspecto a partir do qual Henry H. H. Remak a define como

o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (in CARVALHAL, 2001, p. 24)

Esse novo entendimento do comparatismo nos dá base para fazer o paralelo entre *1984*, um romance, e *A Vida dos Outros*, um filme, relação configurada como interdisciplinar.

#### 3.1 Intertextualidade, adaptação e apropriação

Evocada a possibilidade de comunicação entre textos de diferentes linguagens, faz-se necessária a reflexão sobre a natureza da relação que se busca entre as obras. Evocamos, então, o conceito de intertextualidade, que expressa a potencialidade de reconhecimento do diálogo de um texto com outro.

Todo texto é potencialmente uma fonte de referência a outros. A esse respeito, Julia Kristeva argumenta que um texto é um “mosaico de citações”<sup>2</sup> (in SANDERS, 2006, p. 17), “um exemplo de absorção e [de] transformação de outro texto” (in CARVALHAL, 2003, p. 72). Sua perspectiva parece sugerir que os textos estão sempre conversando, que não existem isoladamente e que cada leitura deve ser um convite à abertura da percepção do comparatista (ou do leitor) para a busca de pontos de contato entre as obras que acessa.

Observemos ainda que, para que a intertextualidade seja apontada, não é necessário *provar* a intencionalidade de um autor em referenciar (ou reverenciar) outrem. Como aponta Leon S. Roudiez, a intertextualidade “(...) has nothing to do with matters of influence by one writer upon another, or with the sources of a literary work; it does, on the other hand, involve the components of a *textual system*” (in KRISTEVA, 1980, p. 15).

Alguns desdobramentos da intertextualidade alimentam os processos adaptativos e os apropriativos. Julie Sanders aponta algumas características que seriam próprias de cada fenômeno, apesar de reconhecer que ambos se intersectam e se inter-relacionam de diversos modos.

Assim, ela indica que um processo adaptativo, em geral, envolveria mudança de gênero, e que seu resultado deveria permanecer ostensivamente o trabalho adaptado. São exemplos de processos adaptativos a transposição de um romance para o cinema ou para a televisão, a transformação de uma peça teatral em musical, a dramatização de um romance ou conto, ou, do contrário, a transformação de uma peça teatral em um romance.

Já um processo apropriativo representaria um fenômeno mais abrangente, consistindo na aplicação de alguns elementos do texto “original” na composição de uma “nova obra”. O resultado poderia materializar um maior distanciamento desse *original* com a criação “de um produto cultural e de um domínio completamente novos” (SANDERS, 2006, p. 26). Logo, aqui Sanders parece admitir maiores possibilidades aludir e fazer relações entre obras, uma vez que não estabelece a mesma necessidade de uma correlação íntima entre elas – como na adaptação - para que isso ocorra.

Um dos casos dos quais Sanders lança mão para exemplificar a apropriação é um paralelo com os romances *Last Orders*, de Graham Swift (1996) e *As I Lay Dying*, de

---

<sup>2</sup> Tradução nossa.

William Faulkner (1930). A autora enumera a série de aspectos os quais se repetem em ambos os romances, com o intuito de evidenciar o diálogo, quais sejam, a ocorrência de um mesmo elemento, ocorrência de funções análogas e utilização de um mesmo recurso narrativo.

Sanders lança mão de exemplos de diálogos, cujo texto-fonte dificilmente seria desconhecido pelo autor da “apropriação” e, com relação a *Last Orders*, Swift admitiu que o romance seria uma “homenagem” a Faulkner. Essa abordagem pode suscitar no leitor a sugestão de que, para que seja caracterizada a apropriação, é necessário que, antes da “apropriação”, tenha havido a atitude deliberada do autor em produzi-la a partir de determinado texto-fonte.

Baseados nesse conceito menos restritivo, nos sentimos autorizados a estabelecer o presente diálogo, que parte de uma referência textual explícita que remete ao título do *1984* e de uma temática comum. No entanto, apesar de reconhecermos que Donnersmarck enfatiza uma série de elementos presentes no romance, decidimos destacar a relação entre as obras, sem nos preocuparmos em classificá-la.

### **3.2 Distopia e Utopia**

As características de *1984* vão ao encontro das palavras de Massaud Moisés (2009), que inicialmente definem distopia como a “antevisão de um lugar imaginário onde reinaria o caos, a desordem, a anarquia, a tirania” (p. 129). No entanto, encontraremos dificuldades para definir o termo e seus derivados de modo isolado do conceito expresso pelo termo “utopia”, pois seus significados parecem estar implicados um no outro.

De acordo com Willems, de um modo geral, “o termo é usado para denominar construções imaginárias de sociedade perfeitas (sic), de acordo com os princípios filosóficos de seus idealizadores” (in CARVALHO, 2011). Massaud Moisés, entretanto, não define os termos isoladamente, explicando que o vocábulo distopia foi criado para definir utopias de sentido oposto, e definindo distopia como anti-utopia e como utopia de sentido negativo. De acordo com reflexão de Marcelo Pelissoli (2008, p. 55), essa dificuldade de categorização dos termos também acontece quando tentamos vincular quaisquer obras artísticas estritamente a um ou outro conceito.

Essa divergência se manifesta em decorrência da implicação do ponto de vista do leitor para discernir o que representa uma distopia do que representa uma utopia. Por

exemplo, em *1984*, o discurso dos detentores do poder, que divulga estatísticas de produção industrial bem mais positivas do que a produção concretizada. Se o leitor focaliza os demais membros da sociedade, interpreta o contexto em que vivem como distópico, considerando que são enganados. Já o discurso dos detentores do poder pode ser associado pelo leitor a uma ideia utópica, uma vez que constrói uma ideia de bem estar econômico.

Nesse sentido, a ideia de perfeição na utopia, como definida por Willems (in CARVALHO, 2011), acaba por também se mostrar relativa. Nas obras utópicas, as “pessoas comuns” também sofrem, por exemplo, com restrição de liberdade de escolha e de exercício de pensamento crítico, que se justificaria no fato de se fazer parte de uma sociedade com excelentes condições de vida.

Assim, as noções de distopia e utopia parecem estar presentes em obras relacionadas tanto a um quanto ao outro conceito. Ainda que semanticamente opostos enquanto termos, parece tanto difícil quanto infrutífero conceber utopia e distopia como conceitos independentes um do outro ao referirem obras artísticas.

Um bom exemplo para caracterizar a dificuldade de dissociação dos significados dos dois termos é a obra *Brave New World* (HUXLEY, 1932), que representa uma sociedade aparentemente perfeita e harmoniosa. No entanto, o preço pago por essa perfeição é a ocorrência de vários aspectos que remetem ao *1984*, em geral aceitos por aquela sociedade, mas possíveis fontes de repulsa no leitor contemporâneo, como o condicionamento psicológico desde o berço, processo associado à lavagem cerebral.

*A Vida dos Outros* também apresenta algumas características utópicas à primeira vista, mas que são identificáveis com a distopia. Um exemplo é a luz fria nos claros ambientes militares, cuja dimensão da alvura caracterizaria bem um ambiente tranquilo e estável, remetendo à limpeza e à assepsia. No entanto, essas cenas têm o potencial de causar náusea no espectador, que sabe que, naqueles ambientes, se tramam, entre outras, estratégias de controle da sociedade.

Aproveitando o último exemplo, mencionemos a falta de visibilidade dos métodos de controle, aplicados no intuito de mantê-los ocultos aos olhos das pessoas. No caso de Dreyman, esse recurso é tão eficiente que ele, apesar da consciência sobre o contexto social repressivo, utopicamente acredita não estar sendo vigiado. Contudo, o mecanismo pode causar desconforto no espectador, ciente da intrusão e da interferência estatais nas vidas do dramaturgo e de sua namorada.

### 3.3 Totalitarismo

A existência de apenas um “partido” é característica que define o totalitarismo. William Ebenstein utiliza a expressão entre aspas para caracterizar o contra-senso que representa chamar assim uma organização monopólica, “uma vez que um partido, sendo unicamente parte do corpo político, presume a existência de outros partidos” (1967, p. 19).

Por meio dessa mecânica, o Estado totalitarista nega à população “a liberdade e responsabilidade de ação e escolha política” (EBENSTEIN, 1967, p. 28), como materializado no romance na figura do Grande Irmão, que personifica o partido único. Durante quase todo o período histórico abrangido pelo filme, a zona soviética de ocupação da Alemanha foi governada por apenas um partido, o Partido Socialista Unificado da Alemanha, resultado da unificação do Partido Comunista Alemão e do Partido Social-Democrata Alemão.

Ebenstein (1967) indica o totalitarismo como o oposto da democracia, que teria, como objetivo supremo “permitir o progresso a cada indivíduo, num ambiente social de máxima liberdade e respeito mútuo” (p. 17). Em *1984*, esse quadro se instaura não apenas por ser permitido às pessoas expressar o que for de acordo com a lógica estatal, mas também porque as pessoas não agem com naturalidade diante da teletela para evitar que suas expressões faciais e sua linguagem corporal não denunciem pensamentos contrários ao Partido.

Também não há, no totalitarismo, liberdade de expressão, o que fica bem caracterizado em *A Vida dos Outros* quando Dreyman envia clandestinamente seu artigo, que desfavorece a Alemanha Oriental, ao outro lado da fronteira para que seja publicado. A Dreyman é permitido escrever apenas o que estiver nos limites do interesse do Partido. Em *1984*, também não há qualquer liberdade de imprensa, uma vez que não é permitido que haja publicações que desmintam declarações do Grande Irmão.

Ainda como lembra Ebenstein (1967), “o direito privado individual é completamente rejeitado e até as mais íntimas relações humanas, tais como, amizade, amor e família não são permitidas quando interferem no caminho da máquina poderosa, que é o Estado” (p. 18). Este aspecto lembra bem a obra de Orwell, na qual o Partido condenava relações sexuais entre membros do Partido, salvo para procriar.

Novamente contrastando regimes totalitários com regimes democráticos, Ebenstein (1967) argumenta que, em uma democracia, mesmo a repressão teria a finalidade de “garantir a maior liberdade possível do próprio desenvolvimento

individual” (p. 17), enquanto, no totalitarismo, a finalidade da repressão seria a de “elevar o poder do Estado” (p. 17). No filme, uma das consequências dessa supremacia estatal é sua utilização nos interesses mesquinhos dos detentores do Poder. Bruno Hempf aproveita-se de sua posição como Ministro da Cultura para relacionar-se sexualmente com Christa-Maria, e não para servir o bem comum.

A supremacia estatal do totalitarismo manifesta-se também na falta de limites, inclusive legais, “para os métodos empregados na obtenção da política nacional” (1967, p. 30), sinaliza Ebenstein. O quadro favorece a não-observação de limites legais, e a utilização de recursos violentos, tais como a pena de morte ou o trabalho escravo, presentes em *1984*. No filme, não há códigos de violência física explícita como no romance, mas essa falta de limites pode ser percebida também no uso oportunista da máquina estatal por Bruno Hempf.

A falta de observação de limites legais também explica práticas como julgamentos públicos em que, antes de ser fuzilado, o “culpado” “tem que admitir seus alegados crimes, arrepender-se e muitas vezes até proclamar sua lealdade imortal aos seus carrascos” (EBENSTEIN, 1967, p. 31). “O súdito”, diz ainda ele, “não só é oprimido como forçado a declarar publicamente que ama seus opressores” (p. 31). Essas práticas lembram a obra orwelliana quanto às execuções públicas e quanto à “cura” a que Winston Smith é submetido, que faz com que Smith passe a amar o Grande Irmão.

Outro aspecto a considerar com relação à falta de limites legais é a aplicação de penalidades, como novamente aponta Ebenstein, simplesmente porque as autoridades assim o desejaram, ou porque o ato foi classificado como contrário ao interesse público ou praticado por um “inimigo do Estado”. Quanto ao modo de aplicação das penas, elas se fazem cumprir pela ação de instituições como a “polícia secreta ou outros agentes administrativos” (1967, p. 30), e não por uma instituição judiciária, quadro que se reproduz tanto no romance quanto no filme.

## 4 O diálogo

Em seguida, apresentamos nossa análise, destacando como alguns elementos chave de caracterização do totalitarismo distópico do romance foram apropriados pelo filme. Buscamos identificar em que aspectos as representações desses elementos caracterizam distanciamento ou aproximação das duas obras.

### 4.1 As personagens centrais como representação física e psicológica dos universos que habitam

O diálogo aqui se manifesta no fato de as personagens centrais das obras representarem, física e psicologicamente as sociedades em que vivem. Winston Smith é reflexo e vítima de uma sociedade decadente e instável, representada por um ambiente de muita sujeira e destruição. Já a Berlim oriental do Gerd Wiesler, capitão da Stasi integrado ao regime, é um espaço de absoluta limpeza e organização.

Ao olhar pela janela de seu apartamento, Winston Smith vê uma Londres destruída pela guerra.

E as crateras de bombas onde o pó de reboco revolteava no ar e o mato crescia à deriva sobre os montes de escombros; e os lugares onde as bombas haviam aberto clareiras maiores e tinham nascido sórdidas colônias de choças de madeira que mais pareciam galinheiros? (p. 7)

A paisagem visualizada é dotada de uma aridez tal de modo que, “mesmo através da vidraça fechada, o mundo parecia frio. (...) Parecia não haver cor em coisa alguma” (p. 6).

Smith nutre um sentimento de repugnância pelo que vê. Ele busca inutilmente por recordações infantis que possam lhe dar respostas, e as reflexões às quais é levado oferecem indícios da razão de seu descontentamento com a miséria e com a sujeira que tomam conta da cidade. Ele se pergunta:

Haviam existido sempre aquelas apodrecidas casas do século dezenove, os flancos reforçados com espeques de madeira, janelas com remendos de cartolina e os telhados com chapa de ferro corrugado, e os muros doidos dos jardins, descaindo em todas as direções? (p. 7)

Apesar dessas inquietações, em um primeiro momento, ele não tem força moral para rebelar-se.



Com uma “variz ulcerada acima do tornozelo direito” (p. 5), Smith mostra ter a saúde comprometida e parece estar se deteriorando como a cidade destruída em que vive, sendo descrito como:

(...) uma figura miúda, frágil, a magreza do corpo apenas realçada pelo macacão azul que era o uniforme do Partido. O cabelo era muito louro, a face naturalmente sanguínea, e a pele arranhada pelo sabão ordinário, as giletes sem corte e o inverno que mal terminara. (p. 6)

A convivência com a precariedade parece ter sido naturalizada por todos, de modo que a própria sujeira, mesmo no interior dos ambientes, é uma constante remissão à impureza e à decomposição. Ao passar pelo saguão do prédio em que vive, os primeiros odores que Smith sente são de “repolho cozido” e de “capacho de trapos” (p. 5).

No apartamento vizinho, o cheiro de repolho mistura-se “com a catanga mais pronunciada de suor (...) de uma pessoa ausente” (p. 23), e a pia entupida da cozinha está “cheia até quase em cima numa água esverdeada, imunda, que fedia a repolho, mais do que nunca” (p. 23). A sujeira parece também estar incrustada nas pessoas, e sua própria vizinha, a propósito, dá “a impressão de ter poeira nas rugas” (p. 22).

Já em *A Vida dos Outros* a limpeza predomina nos ambientes. Bastante sintomáticos desse aspecto são o Centro de Detenção Temporária, onde as luzes artificiais refletem no chão impecavelmente limpo, e a residência de Wiesler, um ambiente asséptico e exclusivamente funcional. Lá não há absolutamente nada fora do lugar e, quando Wiesler caminha, podem-se ouvir os ecos dos seus passos em uma sala com apenas alguns móveis, cena que, aliás, acentua sua solidão.

A sociedade aqui representada é também dotada de uma rigidez mecânica. Exemplo disso é a cena em que o oficial que rende Wiesler na campana ao dramaturgo Georg Dreyman, desculpa-se de seu atraso, apontando com precisão que os sinais de trânsito fizeram com que ele perdesse quatro minutos. Outro episódio é quando o capitão e sua equipe entram no apartamento do dramaturgo para instalar o equipamento de espionagem em vinte minutos precisamente cronometrados.

Apesar da diferença entre esses dois mundos, podemos dizer que o frio e a aridez do romance encontram um paralelo na fotografia do filme, em que predominam cores e luzes frias nos ambientes militares, o que acreditamos representar um traço distópico à obra. O filme também privilegia, em sua primeira parte, cenas que se passam em

ambientes fechados. As infrequentes cenas externas se passam à noite em sua maioria, o que acaba por conferir uma atmosfera opressora mesmo nos ambientes abertos.

**Figura 5: Nos corredores do Centro de Detenção, a luz fria reflete no piso (aos 38s).**



#### **4.2 Desvirtuamento de objetivos do exercício do poder**

Nesse aspecto, as obras se comunicam na manifestação da função que as relações de poder exercem em ambas. Nas duas obras, o Estado detém uma grande concentração de poder, característica marcante de regimes totalitários. Além disso, em vez de aplicar esse poder na promoção de melhorias necessárias para o bem comum, os governantes utilizam-no para seu próprio benefício.

Essa lógica perpassa tanto em *1984* quanto em *A Vida dos Outros*. No romance, entretanto, o representante estatal nem ao menos tenta argumentar que a concentração excessiva de poder é necessária para o bem de todos. É o que fica evidente quando O'Brien explica a Smith, na ocasião em que este é aprisionado, os objetivos do Partido: "O Partido procura o poder por amor ao poder. Não estamos interessados no bem-estar alheio; só estamos interessados no poder. (...) O Poder não é um meio, é um fim em si. (...) O objetivo do poder é o poder" (p. 251).

Já em *A Vida dos Outros*, Wiesler parece acreditar que o sistema ao qual serve e que as consequências da concentração de poder justifica-se mediante o bem que pode proporcionar à sociedade. Assim apresentam os argumentos que o capitão utiliza com o prisioneiro 227: "Você não fez nada, não sabe de nada. Você acha que prendemos pessoas por capricho? Se acha que nosso sistema humanista é capaz disso, já é o suficiente para o prendermos."

Diferentemente de Wiesler, no entanto, Bruno Hempf e Anton Grubitz falam em nome de seus próprios interesses e não demonstram preocupação com o Estado que representam. Suas posturas marcam um contorno distópico, à medida que remetem à visão das autoridades com relação ao poder em *1984*, bem como materializam uma decomposição de ordem moral das estruturas de poder. Na obra distópica, o poder é visto como um fim em si mesmo, e não como uma ferramenta para a busca do bem estar social.

Hempf aproveita-se de sua posição de ministro e dos recursos da máquina estatal para investigar Georg Dreyman, no intuito de comprometer o escritor e facilitar sua aproximação de Christa-Maria. Anton Grubitz, por sua vez, vê no sucesso dessa investigação uma oportunidade para progredir politicamente, explicando a Wiesler que a relação entre Hempf e Christa pode lhes trazer tanto benefícios quanto prejuízos.

### 4.3 A vigilância permanente

Em *1984*, a prática de espionagem pela Patrulha da Polícia, com seus helicópteros, materializa o controle sistemático do Estado sobre as pessoas. No entanto, o uso da *teletela* para a prática de controle simboliza a vigilância estatal de forma marcadamente intrusiva e onipresente, bem como mantém as pessoas conscientes e alertas para o fato de que elas provavelmente estão sendo assistidas em tempo integral.

Naturalmente, não havia jeito de determinar se, num dado momento, o cidadão estava sendo vigiado ou não. (...) Era concebível, mesmo, que observasse todo mundo ao mesmo tempo. (p. 6)

Conseqüentemente, o quadro cria uma tensão permanente que limita atitudes, o que é expresso na postura de Smith diante do dispositivo. “Winston continuou de costas para a teletela. Era mais seguro, conquanto até as costas pudessem falar” (p. 7). Essa mecânica de controle parece levar à regressão a um estado primitivo, em que as pessoas reagem por instinto, disparando automaticamente um mecanismo de defesa contra um perigo iminente. “Tinha-se que viver – e vivia-se por hábito transformado em instinto – na suposição de que cada som era ouvido e cada movimento examinado, salvo quando feito no escuro” (p. 7).

Em *A Vida dos Outros*, o diálogo com o romance quanto à espionagem dá-se nas práticas de escuta da Stasi, que tem a mesma função de controle do Estado sobre as

peessoas. No entanto, de modo oposto à representação do romance, o aparato de controle nem sempre é visto, o que, em um primeiro momento, não representaria motivos de inquietação. A cena em que Wiesler está observando Dreyman na rua mostra a camuflagem da intrusão estatal, que não é notada. Na cena, vê-se um quase imperceptível agente da Stasi, com sua usual jaqueta cinza, encostado a uma parede, e se misturando perfeitamente ao ambiente.

**Figura 6: Wiesler e a camuflagem da intrusão estatal: o capitão mistura-se à paisagem (aos 18min e 14s).**



Ao longo do filme, entretanto, a trama revela, sob a superfície de um contexto social de extrema limpeza e ordem, uma estabilidade apenas relativa. Aos poucos se revela que as pessoas que aparentemente não teriam o que temer têm consciência da intrusão do Estado em suas vidas, mesmo que a presença estatal não seja visivelmente manifesta, o que marca um traço distópico.

Um bom exemplo dessa atmosfera é a cena em que Wiesler, percebendo que a vizinha de Dreyman havia visto sua equipe entrando no apartamento do dramaturgo para instalar os equipamentos de espionagem, bate à porta dela. A mulher o atende com uma expressão de medo no rosto, e é ameaçada pelo capitão, que, mostrando saber detalhes sobre a vida de sua família, diz:

Sra. Meineke, se disser uma só palavra, Masha perde o cargo na universidade. (A Vida dos Outros, 2006)

O diálogo entre Wiesler e um menino que vive em seu prédio ao dividirem o elevador evidencia a consciência das pessoas sobre a presença estatal em suas vidas, bem como a força a ser temida que o Estado representa.

Menino: “Você é mesmo da Stasi?”

Wiesler: “Você sabe o que é a Stasi?”

Menino: “Sim, meu pai disse que são homens maus que prendem as pessoas.” (A Vida dos Outros, 2006)

Os demais membros da classe teatral - escritores, diretores, atores -, de um modo geral, demonstram também ter conhecimento de que são investigados com a finalidade de apurar se planejam algo contra os interesses do Partido. Quando Dreyman visita seu amigo Paul, este sugere, por sinais, que o apartamento está grampeado e combina local e horário para que se encontrem na rua por meio de um bilhete. Posteriormente, ao se encontrarem no local combinado, ele mostra um homem que sempre o segue, seu “próprio segurança”.

#### **4.4 Espaço dos amantes como refúgio de uma sociedade opressora**

A criminalização da “promiscuidade” entre os membros do Partido em *1984* exemplifica a conduta totalitária de interferência nas relações interpessoais quando contrárias a seus interesses. Assim, o envolvimento entre Julia e Smith dota-se de importância política e adquire contornos subversivos, configurando-se como uma arma de resistência. “Aquele corpo jovem e forte, agora completamente desprotegido, provocou nele uma sensação de pena e proteção. (...) A união fora uma batalha, o clímax uma vitória. Era um golpe desferido no Partido. Era um ato político” (p. 122).

Esses amantes subversores precisam de um lugar onde a sua história seja permitida e onde sua sensualidade possa encontrar expressão. Nesse sentido, o quarto sobre a loja do Sr. Charrington, apesar da sujeira, acaba por compor o simulacro de um ambiente de estabilidade, que remete à ideia do próprio Smith, de “um esconderijo seguro, quase um lar” (p. 145). O ambiente assume o status de uma redoma, também como sente Smith, que os protege e os isola do mundo. O casal, entretanto, tem consciência da fragilidade desse sentimento de segurança. Nesses momentos, então, a sensualidade entre eles parece se intensificar, como manifestação do desejo de afastar o risco da morte iminente.

Winston e Júlia sabiam – de modo que nunca baniam do espírito – que não podia durar muito o que estava acontecendo. Havia ocasiões em que a morte vindoura parecia tão palpável quanto a cama que ocupavam, e então se agarravam com uma espécie de desesperada

sensualidade, como uma alma danada se agarra ao último bocado de prazer quando faltam apenas cinco minutos para soar a hora fatal. (p. 146)

Em *A Vida dos Outros*, o ambiente de segurança dos amantes encontra paralelo no apartamento em que Dreyman vive com Christa-Maria. Lá, predomina uma luz quente, emitida por lâmpadas amarelas e velas, atenuadas por pantalhas de abajures em tons quentes; há uma predominância de objetos em tons escuros, e de materiais como madeira e tecidos, que absorvem a luz em vez de refleti-la.

Além desse aspecto de calor e acolhimento criado pela luz, a organização do espaço, em que os muitos objetos e livros são dispostos sem muita ordem, representa visualmente um ambiente propício à criatividade artística, que não obedece a nenhum rigor. Exemplar da atmosfera de exceção do lugar é o paralelo entre a reunião de vários amigos e colegas artistas para a comemoração do aniversário de Dreyman e a cena de Wiesler completamente solitário em sua casa.

Novamente, a fotografia é primordial para estabelecer o contraste entre o universo estatal, personificado nos militares, e o universo do íntimo do casal de artistas. Diferentemente da caracterização do apartamento de Dreyman, no Centro de Detenção, o corredor que aparece nas cenas iniciais, é mal iluminado e a cor da fotografia fica entre o cinza e o verde-oliva militar. A sala de interrogatório de Wiesler, o refeitório e o arquivo remetem a ambientes hospitalares, com a ordem e a extrema limpeza usuais em cores claras que cooperam para compor uma fotografia em que predomina luz fria.

**Figura 7: A frieza do arquivo do Centro de Detenção (aos 34min e 34s).**



#### 4.5 Doutrinação

Em *1984*, o doutrinação, por meio do qual se busca uma mudança na orientação ideológica inicial de Smith, tem por finalidade o seu controle intelectual. Nesse aspecto, o romance parece representar a finalidade da propaganda totalitária, que objetiva a imposição de orientação única do poder vigente, fazendo a população acreditar na boa situação social. A utilização da violência para impor a ordem vigente também é um aspecto no qual o regime na ficção orwelliana é uma representação das consequências de regimes totalitaristas.

No romance, destacamos as sessões de tortura física e psicológica que Smith sofre ao ser capturado. Essas torturas são instrumentos por meio dos quais o poder estatal tenta mudar Smith, ou seja, fazer com que Smith realmente acredite na orientação do Partido. É O'Brien que informa a Smith as finalidades dos procedimentos aos quais o prisioneiro está sendo submetido: “Queres que diga por que foste trazido aqui? Para te curar! Para te salvar da loucura! (...) O Partido não se interessa pelo ato físico; é com os pensamentos que nos preocupamos. Não apenas destruímos nossos inimigos; nós os modificamos” (p. 241).

Quando as pessoas são aprisionadas, elas devem ser “curadas”, pois assim há a plena segurança de que elas não dirão nada contra o Grande Irmão e, mais do que isso, declararão seu amor a ele. O'Brien também explica que, se os prisioneiros fossem meramente mortos em vez de curados, poderiam se tornar mártires e seus trágicos finais poderiam chamar a atenção das pessoas para o fato de que vivem em um o contexto opressor do qual são reféns, influenciando-as a reagir contra isso.

Em *A Vida dos Outros*, o doutrinação recebido por Smith parece ser traduzido nas cenas iniciais do filme, em que Wiesler está ensinando aos seus alunos, na Academia da Stasi, como proceder em interrogatórios. Isso acontece, como no romance, num contexto em que a tortura figura como instrumento a serviço da manutenção do poder estatal. Wiesler cumpre o papel de doutrinar seus alunos a fim de inserir os novos agentes na mecânica daquela sociedade.

Na aula, ele analisa a gravação de um interrogatório que havia conduzido. A sequência alterna as cenas na sala de aula com cenas do interrogatório do prisioneiro, de modo que o espectador pode ver as imagens da cena a qual os pupilos de Wiesler podem apenas ouvir. Na cena há alguns momentos em que Wiesler também tenta doutrinar o prisioneiro.

A tortura aplicada é marcadamente psicológica, mas, embora sem a mesma intensidade de violência física do romance, há um castigo físico em algum nível. Um dos procedimentos utilizados é a realização de longas horas de questionamentos sem intervalos para provocar o esgotamento do prisioneiro, confrontado por Wiesler:

Se você não nos der nomes, vamos prender a sua esposa. Jan e Nadja ficarão sob a guarda do Estado. Você quer isso? (A Vida dos Outros, 2006)

O capitão ensina a seus alunos que, quando estiverem diante de um prisioneiro, seus alunos devem ordenar o cativo a sentar com suas mãos sob as coxas e com as palmas voltadas para baixo; o prisioneiro deve, então, ser interrogado por cerca de quarenta horas, até o limite de suas forças, sem permitir que descanse.

Quanto ao interrogatório em si, Wiesler não demonstra sentimento de ódio, repulsa ou revolta em relação ao interrogado, ele o faz apenas cumprindo sua função. A cena é exemplificativa do quão o membro da Stasi é rígido e meticuloso: mostra o interrogatório, que o capitão narra, apresentando sua metodologia, sem o externar de emoções ou os contornos sádicos das sessões de tortura conduzidas por O'Brien. Essa diferença de condutas configura também uma diferença entre a representação realística e a distópica.

#### **4.6 A manipulação e a ficcionalização de registros**

Aqui, novamente acreditamos haver conexão os objetivos da propaganda totalitária, no sentido de que os registros históricos são alterados a fim de que se mantenha a crença popular na estabilidade social. No romance, o trabalho de Smith no Departamento de Registro consiste em, sistematicamente, alterar publicações com declarações oficiais cujas realizações não se confirmam, de modo que o texto condiga com o que realmente acontece. Como consequência, ocorre a inviabilização do registro escrito como fonte confiável de informação.

Esse processo de *alteração contínua* aplicava-se não apenas a jornais, como também a livros, publicações periódicas, panfletos, cartazes, folhetos, filmes, bandas de som, caricaturas, fotografias – a toda espécie de literatura ou documentação que pudesse ter o menor significado político ou ideológico. Dia a dia e quase minuto a minuto *o passado era atualizado*. Desta forma, era possível demonstrar, com *prova documental*, a correção de todas as profecias do



Partido; jamais continuava no arquivo uma notícia, artigo ou opinião que entrasse em conflito com as necessidades do momento. Toda a história era um palimpsesto, *raspado e reescrito tantas vezes quantas fosse necessário*. Em nenhum caso seria possível, uma vez fosse feita a operação, provar qualquer fraude. (p. 41)

A manipulação dos registros acaba por provocar o apagamento do passado e a relativização do conceito de verdade. Como são modificados, os registros escritos, que deveriam ajudar a constituir o passado e a memória, podem refletir o que realmente aconteceu, mas não necessariamente o que foi dito pelo Partido sobre o evento. Em outros casos, como reflete Smith, essa modificação de registros

não chegava a ser falsificação. Era apenas a substituição de uma sandice por outra. (...) Com efeito, era função do pessoal inventar estatísticas tirando-as da própria cabeça. (...) Tudo o que se sabia é que, em cada trimestre, quantidades astronômicas de botinas eram produzidas no papel, ao passo que talvez metade da população da Oceania andava descalça. (p. 42-43)

Em *A Vida dos Outros* recria-se essa dinâmica quando, para proteger Christa-Maria e Dreyman, Wiesler ficcionaliza o conteúdo dos relatórios gerados na sua observação sobre o casal. Em vez de reportar as discussões de logística para o envio do artigo ao outro lado do muro, tratadas nos encontros entre Dreyman e seus amigos, os relatórios de Wiesler “contam” sobre preparativos para uma comemoração do aniversário de quarenta anos da RDA.

Os relatos de Wiesler são arquivados, junto aos das demais investigações promovidas pelo partido e, anos mais tarde, após a queda do muro de Berlim, assumem o status de registro histórico. O fato de textos ficcionais, os quais são de fato alguns dos textos de Wiesler, serem arquivados como relato “fiel” de reais acontecimentos também materializa, de certa forma, o apagamento da história e do passado.

#### **4.7 O processo de transformação dos protagonistas, desencadeado por momentos-chave em suas trajetórias**

Em 1984, qualquer atividade intelectual que não seja utilizada como ferramenta do Partido é condenável, o que materializa a liberdade de expressão própria dos regimes autoritários. Considerando que essas atividades são também passíveis de

provocar a punição a quem as realiza, o ato de Smith de manter um diário representa sua coragem, embora seja manifestação solitária do seu desconforto com a situação em que vive. Contudo, após passar a se relacionar com O'Brien e Júlia, Winston sente-se impulsionado a transformar suas inquietações em atos. Ele é tomado pelo desejo de fazer parte da fraternidade a fim de, efetivamente, lutar contra o Partido.

Após uma sutil troca de olhares com O'Brien, Smith passa a revelar fascínio pelo membro do Partido Interno, com quem contrasta fisicamente e em personalidade. Como uma consequência de seu romance com Júlia, Smith se transfigura e se renova fisicamente, tornando-se um homem fisicamente forte e saudável.

Winston abandonara o hábito de beber gim a toda hora. Parecia não precisar mais dele. Engordara, a variz ulcerada sarara, deixando apenas uma nódoa parda na pele, acima do tornozelo; não sofria mais de acessos de tosse de madrugada. (p. 145)

Animicamente, ele também se modifica: “O processo da vida cessara de ser intolerável, e não sentia mais ímpetos de fazer caretas para a teletela nem de gritar nomes feios” (p. 145).

Apesar de compelido a reagir contra o desconforto com o contexto em que vive, Smith não consegue triunfar. O'Brien revela-se inimigo em vez de aliado, e o desfecho de sua história manifesta a impossibilidade do triunfo de uma resistência, ao mostrar que o Partido consegue interferir no íntimo das pessoas. Sozinho, inebriado pela bebida barata a cujo hábito retornara, Smith é a figura do indivíduo corrompido pelo sistema avassalador:

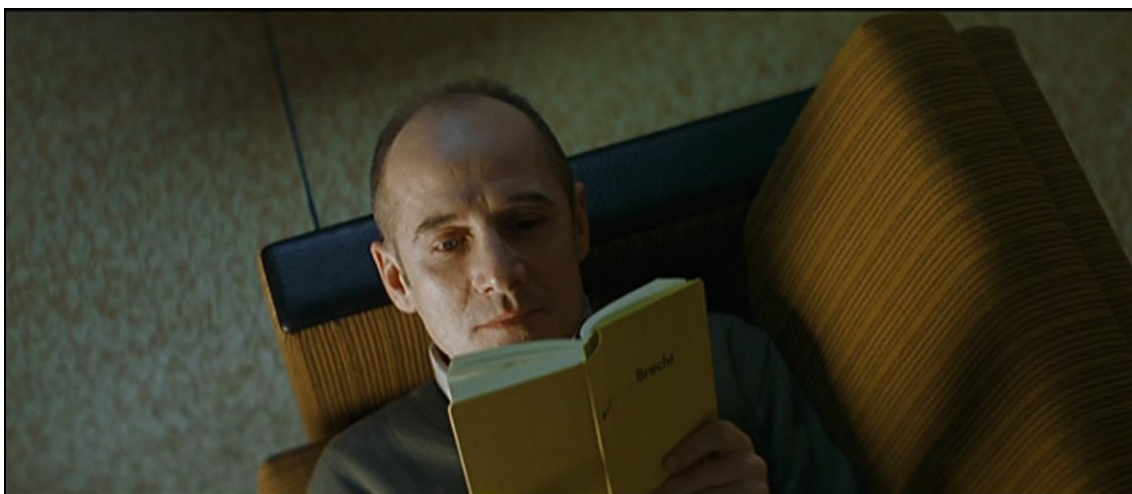
Duas lágrimas cheirando a gim escorreram de cada lado do nariz. Mas agora estava tudo em paz, tudo ótimo, acabada a luta. Finalmente lograra a vitória sobre si mesmo. Amava o Grande Irmão. (p. 285)

Em *A Vida dos Outros*, repete-se a dinâmica do despertar dos protagonistas para a ação a partir de acontecimentos que fogem ao seu corriqueiro. As cenas iniciais, em que Wiesler está ministrando uma aula, mostram-no sisudo e rígido, com uma fé inabalável no sistema humanista, como ele mesmo refere. Aliás, da primeira vez em que entra no apartamento de Dreyman, ele demonstra sua precisão e meticulosidade no cumprimento da missão de instalar as escutas com sua equipe.

Posteriormente, entretanto, ele volta ao apartamento dos artistas para pegar o livro de Brecht, que Jerska havia mencionado durante a festa de aniversário de Dreyman. Sua linguagem corporal já mostra sinais de hesitação. Ele caminha de modo vagaroso e contemplativo pelo apartamento, observando os objetos em desordem sobre a escrivaninha do escritor e toca delicadamente a cama. A próxima cena de Wiesler mostra-o lendo um poema do livro de Brecht, deitado em seu sofá.

Nas cenas anteriores em sua casa as janelas estão fechadas e a frieza do ambiente é muito semelhante à frieza dos ambientes na Academia da Stasi. No entanto, nessa cena, a sala de Wiesler é “aquecida” pela capa de um amarelo vivo do livro, pelo amarelo de seu sofá de tecido e pela luz que incide sobre ele.

**Figura 8: Wiesler lê um poema de Brecht no sofá de sua casa. A cena é “aquecida” pelo amarelo (aos 49min e 40s).**



Este último evento oferece indícios de que a arte começa a afetar Wiesler, provocando as quebras do seu padrão comportamental e da sua linguagem corporal. Na cena seguinte, ao saber do suicídio de seu amigo Jerska, Dreyman toca um trecho da sonata com cuja partitura o diretor havia lhe presenteado, o que faz com que Wiesler chore. A fala de Dreyman, após a execução da peça, pode servir como um comentário, não apenas com referência à cena anterior, mas também que antecipa as atitudes que Wiesler em breve tomará para proteger o casal de artistas.

DREYMAN: Sabe o que Lênin disse sobre a “Appassionata” de Beethoven? “Se eu continuar ouvindo, não levarei a cabo a Revolução.” Será que alguém que ouve essa música, que a ouve de verdade, pode ser uma má pessoa? (A Vida dos Outros, 2006)

Wiesler chega a reportar em seu relatório a discussão sobre o artigo que Dreyman está produzindo, bem como o envio do material ao lado ocidental de Berlim. No entanto, o envolvimento do capitão com a arte torna-se ainda mais explícito quando ele desiste de entregar o documento a Grubitz. Assim que Wiesler entra na sala de seu superior, este conta que, segundo uma dissertação orientada por ele, os artistas subversivos da categoria de Dreyman nunca mais produziriam obra alguma após passar por uma prisão temporária.

Com essa atitude, Wiesler parece demonstrar sua necessidade de proteger o casal, acobertando o ato subversivo em curso de Dreyman, para garantir que o dramaturgo continue a produzir arte, invertendo a lógica da manipulação de registros em *1984* ao lançar mão do recurso para proteger a vítima e não o Estado opressor. Assim, o capitão continua a encobrir as reuniões do dramaturgo com seus colaboradores e, em vez de reportar o que realmente foi discutido, ele passa a escrever em seus relatórios uma peça fictícia que o dramaturgo estaria produzindo em homenagem aos quarenta anos da RDA.

Quando seus relatórios falsos não são mais suficientes para proteger o escritor e sua namorada, Wiesler decide interferir de modo mais direto na vida do casal. Desse modo, quando Christa é capturada e delata Dreyman como o autor do artigo, já publicado na revista *Spiegel*, Wiesler, encarregado de interrogá-la, dá mostras de que a “metamorfose”, que vinha sofrendo desde o início de seu contato com o casal, está completa, de que ele não é mais o agente completamente tomado pela ideologia do Partido.

O capitão interroga-a sem cumprir o protocolo que ele ensina a seus alunos na Academia da Stasi, possivelmente porque não deseja que a atriz que admira sofra humilhações: ele permite que ela posicione suas mãos do modo que deseja e não conversa com ela por várias horas seguidas. Além disso, não grava o interrogatório e não coleta a amostra de odor para os cães. Na verdade, o seu maior interesse parece ser o de persuadi-la a mostrar o local em que está escondida a máquina de escrever que Dreyman havia utilizado na produção do artigo, para então entrar no apartamento do casal e subtraí-la, de forma que não fosse encontrada por outros agentes.

No romance, diferentemente do que se passa no filme, não há sensibilização das pessoas pela arte, inclusive porque não há qualquer acesso à ela. Toda ficção com que as pessoas têm contato provém de máquinas que combinam automaticamente as palavras, dando origem a produções artificiais e sem sentido algum. Dessa forma, ao

controlar o processo com a eliminação da subjetividade de tudo o que as pessoas acessam, o despertar da sensibilidade no ato de leitura parece ser também inviabilizado.

No filme, o contato com a arte também tem uma forte carga de superficialidade, no sentido de que, como diz a própria Chris-Maria a Dreyman, “eles” são os que decidem o que é encenado, quem atua e quem dirige, ou seja, o público só acessa o que passa pelo crivo do Estado. Entretanto, aqui, nem mesmo toda a interferência da máquina estatal é capaz de neutralizar a capacidade humana da percepção sensível à arte, configurando mais um aspecto de contraste entre o registro realístico do filme e o ditópico do romance.

#### **4.8 Traição praticada pelos amantes**

Em *1984*, a traição que Julia e Smith cometem um contra o outro é um efeito colateral da lógica totalitária segundo a qual, como Ebenstein (1967) lembra, força os súditos a declarar em público que amam seus opressores. Inicialmente compelidos a reagir contra o sistema sob o qual vivem, são aprisionados e submetidos à lavagem cerebral, por meio da qual são moralmente derrotados, sendo levados a acreditar que amam o Grande Irmão e sofrendo a interferência estatal no amor que sentem um pelo outro.

A traição se dá não no ato de confessar o seu relacionamento, mas sim quando o Partido consegue finalmente modificar o que Júlia e Smith sentem um pelo outro. Segundo Smith, “Confissão não é traição. O que importa são os sentimentos. Se conseguirem me obrigar a deixar de te amar... isso seria traição” (p. 161). Júlia não confia na realização dessa hipótese, pois acredita que a única coisa que o Partido não possa fazer seja “obrigar alguém a acreditar”, “não penetram na gente” (p. 161), diz ela.

Contudo, quando o casal é capturado, e Smith, no estágio final de sua “cura”, é exposto a ratos, criaturas de que tem pavor, ele não consegue controlar sua fragilidade e trai Júlia, sinceramente desejoso de que sua amante receba a agressão em seu lugar: “Faze isso com Júlia! Faze isso com Júlia! Comigo não! Júlia! Não me importa o que faças a ela. Arranca-lhe a cara, desnuda-lhe os ossos. Não comigo! Com Júlia! Comigo não!” (p. 273). Algum tempo depois, após serem libertados, o casal se reencontra, e Winston descobre que Júlia também o havia traído.

Em *A Vida dos Outros*, a traição provocada pelo Estado entre pessoas do mesmo círculo afetivo encontra paralelo no que acaba por ser o desfecho do

relacionamento de Christa-Maria e Dreyman. Ameaçada com uma proibição de atuar, ela acaba informando a Stasi que seu namorado é o autor do artigo publicado na Alemanha Ocidental.

É impossível para Christa-Maria, Smith e Júlia enfrentarem incólumes a opressão que os mecanismos estatais aplicam sobre os indivíduos inseridos nos regimes totalitaristas, esmagando-os e transformando-os em ferramenta estatal para subjugação dos demais. No entanto, o suicídio de Christa-Maria mostra sua consciência sobre no que o Partido a transformou, bem como a libertação do jugo estatal que conseguiu ao pôr em prática sua decisão de suicidar-se, expressando também uma distinção entre a distopia orwelliana e o filme.

## 5 Considerações finais

Tenho uma confissão a fazer: aproximar *1984* e *A Vida dos Outros* não foi uma ideia originalmente minha. Aliás, coro diante da minha falta de originalidade, mas creio que os tempos atuais me absolvam. Afinal, em 2013, quando parece que todos os filmes já foram feitos, todos os romances já escritos, todas as histórias já contadas, o que pode haver de realmente singular?

Já está mais do que batido comentar da nossa constante exposição atual à informação de todo o tipo, inclusive visual. Não é difícil imaginar um cenário em que passamos os olhos pelo jornal enquanto ouvimos o rádio para saber como está o trânsito nos trechos por onde passaremos, e alguém zapeia os canais da TV ao lado. Nesse jogo, sabe-se lá quanto *input* recebemos sem que tenhamos consciência!

Mas eu lembro. Lembro que estava em casa lendo o suplemento cultural de um jornal impresso, que tinha na capa a imagem do capitão Gerd Wiesler com seus fones de escuta (ver figura 9), já no sótão do prédio em que viviam o dramaturgo Georg Dreyman e sua namorada, a atriz Christa-Maria Sealand. Acima da foto, o título do artigo, em números garrafais: “1984”.

Comentei algo sobre o enredo do filme com minha amiga Mariane, que afirmou: “Sim, mas é uma adaptação do *1984*!”. Eu, que àquela altura ainda não havia “lido” nem um nem outro, não pude argumentar. Já o professor Ian Alexander foi taxativo: “Não é uma adaptação!”. Dessa vez, já tendo “lido” os dois, inclusive mais de uma vez, concordei, com base no conceito mais difundido do fenômeno. Seguramente, não se trata de uma adaptação, pelo menos não dentro da lógica da versão de Michael Radford, filmada justamente em 1984.

Talvez por culpa de minha falta de habilidade técnica para pesquisas na WEB, não encontrei trabalhos acadêmicos relacionando as duas obras. No entanto, minhas buscas retornaram as opiniões de algumas pessoas que se apressavam em afirmar que o filme não se tratava de uma versão cinematográfica do filme de Orwell, fatos que, para mim, estabelecem em si uma ligação entre as duas obras.

Além dessas pessoas que não se dão conta do paradoxo que protagonizam, eu vejo um filme que inicia no ano de 1984 – inclusive, o ano aparece numericamente nas legendas de abertura. Inequivocamente, essa informação me traz à consciência o romance de Orwell, e com essa informação em mente assisto o filme.

Apesar de não acreditar que essa menção apareça na tela fortuitamente, minha intenção não foi fazer a defesa de que o diretor desejou basear sua obra no romance. Na minha interpretação, contudo, o filme apropria uma série de elementos da obra de Orwell. Esses elementos apresentam algumas diferenças com relação ao livro por serem representados dentro de uma estética cinematográfica realista e, mesmo assim, deixam transparecer traços distópicos que nos fazem questionar o quão distantes e a salvo realmente estamos do universo orwelliano.

Apesar de a fortuna crítica, de modo geral, relacionar *1984* ao comunismo de alguma forma, e da própria associação que fazemos aqui, do romance com um filme que aborda um regime comunista, concordamos com a atualização da interpretação da obra, conforme defendida por Pelissoli (2008) em sua dissertação. Ele advoga a substituição dessa leitura, em geral alegórica, por uma leitura simbólica, por meio da qual o romance possa “transcender à derrocada do movimento comunista” (p. 7), e encontrar produtividade frente a todas as práticas totalitárias em qualquer tempo. Afinal, os dias em que vivemos nos mostram que o totalitarismo não é uma exclusividade de décadas passadas, nem de regimes ditos comunistas ou de esquerda.



Figura 9: Capa do Segundo Caderno de Zero Hora por ocasião da estreia de *A Vida dos Outros* em Porto Alegre.

ZERO HORA - QUINTA-FEIRA, 10 DE JANEIRO DE 2008 Editora do Segundo Caderno: ÂNGELA RAVAZZOLO

# 1984

Vencedor do Oscar de filme estrangeiro, drama alemão "A Vida dos Outros" estreia amanhã na Capital

O ator Ulrich Mühe interpreta um agente da Stasi, a polícia secreta da antiga Alemanha Oriental, no filme de Florian Henckel von Donnersmarck vencedor

**ROGER LERINA**

Como no pesadelo totalitário descrito no célebre romance *1984*, os cidadãos da antiga Alemanha Oriental viviam sob vigilância de um Estado paranóico, permanentemente espionando o dia-a-dia de toda uma nação.

Nesse cotidiano orwelliano de silêncio forçado, um agente da polícia secreta, personagem central do excelente *A Vida dos Outros* (*Das Leben der Anderen*, Alemanha, 2006), acaba seduzido pelo clamor por liberdade.

Longa de estréia do diretor alemão Florian Henckel von Donnersmarck ganhou dezenas de premiações internacionais, além de levar o Oscar de filme estrangeiro de 2007 - batendo o favorito *O Labirinto do Fauno*, do mexicano Guillermo del Toro. A aclamação mundial de *A Vida dos*

de que encontr  
suspeito, casad  
Gedeck, protaga  
Aos poucos,  
casal (foto à esq  
piração, estand  
mas particular  
e impasses pro  
nunca fizeram  
me, mas que a  
inédita. Depois  
seguição ao dr  
ços do ministri  
de sua intromi  
Dreyman e Ch  
Para empres  
*A Vida dos Ou*  
em uma exten  
dos métodos e




## 6 REFERÊNCIAS

### Referências bibliográficas

- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo: Atica, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O próprio e o Alheio*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *A ficção distópica de Huxley e Orwell*. 2ª ed. rev. e aum. São José do Rio Preto : UNESP, 2011.
- EBENSTEIN, William. *Totalitarismo : novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York : Columbia University Press, c1980.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix. 2009, c2004.
- ORWELL, George. *1984*. 29ª ed. São Paulo: Nacional, 2007.
- PELLISSIOLI, Marcelo. *From allegory into symbol : revisiting George Orwell's Animal Farm and Nineteen Eighty-Four in the light of 21 st century views of totalitarianism*. 2008. Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge. 2006.
- LERINA, Roger. *1984 – Zero Hora, Segundo Caderno*, Porto Alegre, p 1, 10 de janeiro. 2008.

### Bibliografia

- JOBIM, José Luiz (org.). Texto. In: *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- DONIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. In: \_\_\_\_\_. *Sintaxe da linguagem visual*. 3. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007.

### Filmografia

- A VIDA dos Outros (Das Leben der Anderen). Direção: Florian Henckel von Donnersmarck. Alemanha: Europa Filmes, 2006.
- ADEUS, Lênin! (Good Bye Lenin!). Direção: Wolfgang Becker. Alemanha: Sony Pictures, 2003.

O TURISTA (The Tourist). Direção: Florian Henckel von Donnersmarck. E.U.A.: Sony Pictures, 2010.

**Site de Referência**

IMDB - <http://www.imdb.com/>