

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS EM *A HORA DOS RUMINANTES*, JOSÉ
J. VEIGA E *A REVOLUÇÃO DOS BICHOS*, GEORGE ORWELL**

Simone Maria de Almeida

GOIÂNIA, 2020

SIMONE MARIA DE ALMEIDA

**APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS EM *A HORA DOS RUMINANTES*, JOSÉ
J. VEIGA E *A REVOLUÇÃO DOS BICHOS*, GEORGE ORWELL**

Trabalho apresentado ao Programa de
Mestrado em Letras – Literatura e Crítica
Literária da Pontifícia Universidade Católica
de Goiás para fins de obtenção do grau de
mestra em Letras.

GOIÂNIA, 2020

A447a Almeida, Simone Maria de
Aproximações e distanciamentos em A hora dos ruminantes,
José J. Veiga e A revolução dos bichos, George Orwell
/ Simone Maria de Almeida.-- 2020.
82 f.: il.

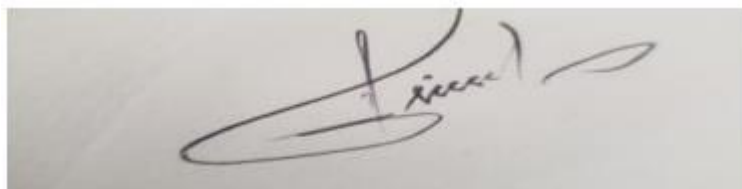
Texto em português, com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores
e Humanidades, Goiânia, 2020
Inclui referências: f. 79-81

1. Veiga, José J - (José Jacinto), 1915-1999 - Crítica
e interpretação. 2. Tradução e interpretação. 3. Orwell,
George, 1903-1950 - Crítica e interpretação. 4. Alegoria.
5. Literatura - História e crítica. I.Pinto, Divino
José. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás
- Programa de Pós-Graduação em Letras - 2020. III.
Título.

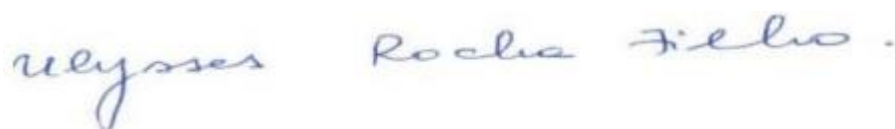
CDU: Ed. 2007 -- 82.09(043)

**APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS EM A HORA DOS RUMINANTES, JOSÉ
J. VEIGA E A REVOLUÇÃO DOS BICHOS, GEORGE ORWELL A**

Dissertação do Mestrado em Letras Licenciatura e Crítica e Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, defendida como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Aprovada em 26/06/2020, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Divino José Pinto', written in a cursive style.

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

A handwritten signature in blue ink, reading 'ulysses Rocha Filho.', written in a cursive style.

Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho / UF

A handwritten signature in black ink, reading 'Maria de Fátima J. Lima', written in a cursive style.

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC Goiás

Agradecimentos

Mais que uma seção deste trabalho, esse é o espaço para lembrar que a vontade e a determinação de elaborar um projeto de pesquisa não são suficientes se não encontrarmos quem esteja conosco nessa caminhada. Por isso, mais do que cumprimento de protocolo, esses agradecimentos são o reconhecimento do pedacinho de cada um que esteve comigo nessa caminhada.

A Deus, pelo dom da vida e por todas as bênçãos derramadas sobre mim.

Aos meus pais, Antonio Telésforo de Almeida e Maria Aparecida de Almeida, que me transmitiram amor em forma de alegoria. Que me deram suporte para os enfrentamentos na escrita da vida e nesta escrita. O amor de vocês está desenhado nessas linhas. Obrigada!

A meus filhos, Antonio, Rodolfo e Joice por me fazer ser uma pessoa melhor do que sempre fui e ao pai dos meus filhos Sinésio pelo apoio.

À minha irmã, Patrícia e minha sobrinha Alice, simplesmente por existir.

A meu orientador, Divino José Pinto, por ter segurado em minha mão e me proporcionado esta experiência de escrita. Por ter me possibilitado um processo com liberdade, autoria e reflexão, o ponto de equilíbrio nos momentos em que me sentia sem norte, pela paciência, e pelos ensinamentos; Obrigada!

Ao Programa de Pós-Graduação da PUC Goiás, em especial aos seus funcionários pela atenção com que lidavam com nossas dúvidas;

À professora doutora, Elizete Albina Ferreira pelas contribuições nos momentos de nebulosidades;

À minha Coordenadora Maria de Fátima Gonçalves Lima, por me “apresentar” José J. Veiga e me sugerir a alegoria, por sua dedicação e apoio; Obrigada!

Aos meus colegas, amigos e familiares pelo grande esforço em prol da minha conquista humana em busca do conhecimento, vocês são ótimos companheiros de viagem.

À Secretaria estadual de educação de Goiás e a secretaria Municipal de Educação de Indiara Goiás, por autorizar a licença de aprimoramento para o referido trabalho. Obrigada!

Cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem, e os olhos veem o que querem, os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravilhas, ainda que sejam de pedra, e a altas proas, ainda que sejam de ilusão.

José Saramago

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	07
I. A ALEGORIA COMO POSSIBILIDADE DE UMA LEITURA CRÍTICA	09
1.1 Concepções e alcances da alegoria na visão de Flávio Kothe	12
1.2 Carlos Ceia e a retórica da alegoria	15
1.3 As concepções de alegoria de Walter Benjamin.....	19
1.4. A leitura da alegoria e a leitura alegórica	25
II. PERSONIFICAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE PELA LINGUAGEM	30
2.1. A alegoria e as invasões e <i>A hora dos Ruminantes</i>	33
2.2. Alegoria e personificação: <i>A revolução dos bichos</i>	41
2.3. Linguagens e interfaces	48
2.3.1 Interfaces entre formas de linguagem: <i>A hora dos Ruminantes</i>	51
2.3.2 Interfaces entre formas de linguagem: <i>A revolução dos bichos</i>	55
III. RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA	63
3.1. A alegoria: do romanesco ao fílmico	67
3.2. A imagem em dois sistemas de linguagem	71
3.3. Alegoria e hibridismo	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS	79

RESUMO

Investigam-se, neste trabalho, as relações de aproximações e os distanciamentos em *A hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga e *A revolução dos bichos*, de George Orwell, partindo das concepções de alegoria, nas visões de Flávio Kothe, Carlos Ceia e Walter Benjamim considerando os sistemas romanesco e fílmico, passando pela literatura fantástica. Recorremos também a teóricos como: Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Júlio Plaza, Lawrence Venuti, dentre outros. Desse modo, a pesquisa contribui para a fortuna crítica sobre estes dois autores, uma vez que, não obstante serem oriundos de realidades tão distintas e tenham produzidos seus textos a partir de motivações específicas estes, dialogam, tanto do ponto de vista temático quando em suas visões de mundo ou ainda e, principalmente, na escritura, como urdidura composicional. Este estudo comparatístico entre os dois textos, ricos em alegorias, possibilitará uma reflexão acerca das tensões e das mudanças que o mundo ocidental vem experimentando desde os anos de 1940 à atual situação mundial. Nossa atenção se volta para a construção alegórica dos personagens a partir do segundo capítulo que, verifica-se a ocorrência simultânea do fantástico e da alegoria, categorias que normalmente excluem uma à outra. Desse modo, veremos as interfaces entre formas de linguagem das obras acima citadas. Linguagens e interfaces adaptações cinematográficas demonstraremos, numa análise dos meios, a ação do veículo de comunicação. Não apenas voltada para um público específico como onipresente, veremos esta espécie de “televisores” como possíveis hipérboles orwellianas no que diz respeito à capacidade de formação ideológica de um público. E no terceiro capítulo mostraremos o ajuste de obras literárias para a cinematografia é uma das formas que vem diversificando um novo jeito de produção dos textos narrativos modernos. É uma marca da comunicação contemporânea, onde a maior influência vem dos avanços tecnológicos. A metodologia adotada dará centralidade à intersemiótica que, partindo do universo dos signos, poder-se-á compreender a magnitude das várias formas de manifestação desses sinais, dentro da narrativa. Por meio dessa análise, espera-se alcançar resultados que possam elucidar hipóteses que somente são plausíveis na esfera da linguagem artístico-literária; hipóteses que trazem à luz, na relação com a vida vivida, os mais diversos sentidos da vida criada, sentida.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Crítica. Intersemiótica. Alegoria. Tradução

ABSTRACT

In this paper, the relations of approximations and distances are investigated in *A hora dos Ruminantes*, by José J. Veiga and *A revolution dos bichos*, by George Orwell, based on the concepts of allegory, in the views of Flávio Kothe, Carlos Ceia and Walter Benjamim considering the romantic and filmic systems, passing through fantastic literature. We also use theorists such as: Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Júlio Plaza, Lawrence Venuti, among others. In this way, the research contributes to the critical fortune about these two authors, since, despite being from such different realities and having produced their texts from specific motivations, they dialogue, both from the thematic point of view and in their worldviews or even and, mainly, in writing, as compositional warp. This comparative study between the two texts, rich in allegories, will allow a reflection on the tensions and changes that the western world has been experiencing since the 1940s to the current world situation. Our attention turns to the allegorical construction of the characters from the second chapter on, where the simultaneous occurrence of the fantastic and the allegory occurs, categories that normally exclude each other. In this way, we will see the interfaces between forms of language of the works mentioned above. Languages and interfaces cinematographic adaptations we will demonstrate, in an analysis of the means, the action of the communication vehicle. Not only focused on a specific audience, but also omnipresent, we will see this kind of “televisions” as possible Orwellian hyperboles with regard to the capacity of an audience's ideological formation. And in the third chapter, fantastic literature will give us, through the subtlety of its writing, a reality that provokes analytical and reflective self-knowledge where through the “stranger” we can discover its dimension and through the poetic reverie we come to understand how far the mind can create, dream and seek the hope that man, despite causing so many catastrophes, continues in search of his lost humanity that characterizes faith in humanity itself. The adopted methodology will give centrality to the intersemiotic that, starting from the universe of signs, it will be possible to understand the magnitude of the various forms of manifestation of these signs, within the narrative. Through this analysis, we hope to achieve results that can elucidate hypotheses that are only plausible in the sphere of artistic-literary language; hypotheses that bring to light, in relation to the lived life, the most diverse meanings of the created, felt life.

KEYWORDS: Literature. Criticism. Intersemiotic. Allegory. Translation.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente pesquisa visa analisar os aspectos alegóricos sobre os quais se estruturam as narrativas, *A hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga e *A revolução dos bichos*, de George Orwell, traduzido por Heitor Aquino Ferreira, bem como o filme homônimo, observando o alcance da relação entre os sistemas de linguagem presentes.

Investigam-se, neste trabalho, as relações de linguagem presentes nos sistemas romanesco e fílmico em George Orwell e José J. Veiga. Nosso objeto é o romance “*A hora dos Ruminantes*” e “*Animal Farm*”, (*A revolução dos bichos*) levando-se em conta as aproximações e os distanciamentos, do ponto de vista da literatura fantástica. Para tal análise, recorreremos a teóricos como: Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Júlio Plaza, Lawrence Venuti, dentre outros.

Desse modo, nossa pesquisa visa contribuir para a fortuna crítica sobre estes dois autores: uma vez que, não obstante serem oriundos de realidades tão distintas e tenham produzido seus textos a partir de motivações específicas que, dialogam, tanto do ponto de vista temático quanto em suas visões de mundo ou ainda e, principalmente, na escritura, como urdidura composicional. O estudo comparatístico entre os dois textos, ricos em alegorias, possibilitará uma reflexão acerca das tensões e das mudanças que o mundo ocidental vem experimentando desde os anos de 1940 à atual situação mundial. Desse modo, a literatura fantástica nos dará à conhecer, por meio da sutileza de sua escritura, uma realidade provocadora do autoconhecimento analítico e reflexivo.

A metodologia adotada dará centralidade à intersemiótica que, partindo do universo dos signos, poder-se-á compreender a magnitude das várias formas de manifestação desses sinais, dentro da narrativa. Por meio dessa análise, espera-se alcançar resultados que possam elucidar hipóteses que somente são plausíveis na esfera da linguagem artístico-literária; hipóteses que trazem à luz, na relação com a vida vivida, os mais diversos sentidos da vida criada, sentida.

No primeiro capítulo, trataremos do conceito de alegoria, iniciando-o com um breve percurso por alguns fatos históricos que transformaram a percepção desse recurso retórico. Consideraremos os períodos, nos quais a alegoria foi utilizada, observando sua origem, conceitos, formas e as subdivisões, segundo o critério da

clareza, além de apontar as semelhanças e desproporções entre alegoria e outras figuras.

O segundo capítulo, nossa atenção se volta para a construção alegórica dos personagens. Verifica-se a ocorrência simultânea do fantástico e da alegoria, categorias que normalmente excluem uma à outra.

No terceiro capítulo, mostraremos o ajuste de obras literárias para a cinematografia é uma das formas que vem diversificando um novo jeito de produção dos textos narrativos modernos. É uma marca da comunicação contemporânea, onde a maior influência vem dos avanços tecnológicos.

Esta pesquisa será de caráter multidisciplinar, reconhecida a importância do diálogo entre os estudos literários com as ciências do pensamento, considerando a possibilidade de se buscar a integralidade das visões de mundo evocadas nas obras literárias, levando-se em conta tanto os fatores externos quanto os internos.

Assim, a partir das estruturas construtivas acessar a dimensão virtual que torna cada obra peculiar e independente, ao mesmo tempo em que apresentam pontos de convergência capazes de gerar tensões e mobilizar as nossas consciências, revolucionando com isso o mundo de cada um.

Dessa forma, interrogam-se, aqui, acerca das contribuições de obras brasileiras, em específico, escritas em Goiás: *A hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga, dentro do contexto da crítica contemporânea, e como ela, e muitas outras, se relacionam com obras internacionais, com destaque para *A revolução dos bichos*, de George Orwell, amparados nos princípios da crítica que investiga os movimentos da transcrição.

I. A ALEGORIA COMO POSSIBILIDADE DE UMA LEITURA CRÍTICA

A alegoria é a própria ontologia da obra literária. À medida que o leitor lê a si mesmo através do texto, ele não lê propriamente o texto do autor nem o autor no texto, mas apenas o autor que ele mesmo se torna por meio do texto do autor. O texto do leitor e o texto do autor não são absolutamente idênticos: um é a alegoria do outro.

Flávio Kothe

A *alegoria*, como ontologia, como se vislumbra no trecho de Flávio Kothe, em epígrafe, trata do usual e da forma de viver dos entes. Ontologia apresenta-se ao conhecimento, essencial e a realidade do ser. Quanto mais o leitor se familiariza com o texto nas suas diversas formas de expressão, mais ele se encaixa em cada palavra escrita, expressada, enxergada e simbolizada do universo textual. E assim, vai se transformando o mundo do leitor através da alegoria. Vai ensinando sem dizer, mudando a forma de pensar e de comportar, porque o leitor aprende a ler o que não está escrito. Começa um processo de observação contínuo no qual tudo o que acontece ao seu redor passa a fazer sentido e é compreensível aos seus olhos.

Dessa forma, analisar os diferentes conceitos de alegoria, na visão de vários autores se torna interessante. É uma forma de tentar refletir como o procedimento alegórico pode contribuir para a valorização da literatura como lugar de reflexão e lugar de transformação positiva. Assim, podemos entender que a alegoria se manifesta nos textos há muito, desde os primórdios da humanidade.

A contribuição de procedimentos linguísticos alegóricos tem seus rastros nas mitologias, grega e romana, na filosofia platônica e na Bíblia cristã, todas com exemplos substanciais dessa forma de representar.

Para entender melhor seu uso e noções, partiremos do seu significado tradicional. Alegoria significa dizer o outro, dizer alguma coisa diferente do sentido literal. Esta palavra existe hoje em substituição ao termo grego, *hypónoia*¹, que era compreendida como, “[...] utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais”. (KOTHE, 1986, p. 7).

¹ É um modo de expressão literária e artística que, através de um conjunto de imagens, mostra uma realidade com significado simbólico.

Segundo Flávio Kothe, a criação da Retórica se dá a Coráx² e Tísias³ (séc. V a. C.) e foi aprimorada pelos sofistas que tiveram grande prestígio como professores dessa arte. Eles concentravam sua atenção, principalmente, nas técnicas de persuasão, menosprezando o verdadeiro conhecimento daquilo que discutiam.

Sócrates e Platão mostraram em suas bases teórico-filosóficas posições opostas às dos sofistas e defendiam que a retórica era a negação da própria Filosofia. Assim, Platão define uma distinção clara entre um discurso argumentativo dos sofistas, voltado à manipulação, e o discurso argumentativo dos filósofos, que busca a verdade, por meio do diálogo. A Filosofia surge, assim, como discurso dirigido à razão e não à emoção dos ouvintes.

Aristóteles, por sua vez, procura um equilíbrio entre a teoria de Platão e a dos sofistas, através da argumentação. Depois de Aristóteles, a *Retórica* afirma-se como a arte de produzir discursos, que prima pela estética e desvaloriza a dimensão argumentativa dedicada pelos sofistas.

A *Retórica*, antes destinada como um discurso usado para enganar, por meio de argumentação pomposa e sem conteúdo, em Aristóteles passa a ter status de seriedade, comparando-se com a Dialética e a Filosofia. Essa seriedade foi reforçada por Cícero e Quintiliano.

De acordo com Kothe (1986), a *Retórica*, na sua origem utilizada como uma forma de imposição da verdade era constituída por cinco longas partes: invenção, disposição, elocução, memória e prolação. Isso provoca a sua identificação a processos habilidosos ou invulgares de expressão, repertório de tropos e figura. Ainda segundo Kothe, na *Retórica* greco-romana, os adornos do discurso, antes repercutidos desprezíveis, ganharam destaque, desviando-se da transmissão do objeto inicial: a verdade.

Para Aristóteles, a *Retórica* era uma parte da dialética: sendo a verdade imoderado débil para se impor, necessitava contar com um instrumento que a

² Córax foi professor de Tísias, impondo-lhe a condição de pagar pelos ensinamentos com o dinheiro que ganharia ao vencer a primeira causa que defendesse. Se não vencesse, nada teria que pagar, posto que a instrução teria sido inútil.

³ Tísias foi considerado, juntamente com Córax, o primeiro a ensinar, de modo profissional, a Sofisma, como arte de falar em público. Viveu em um período histórico que assinala a transição da tirania dos Dinomênidas para um governo democrático, testemunhando grandes transformações referentes à legislação sobre a propriedade da terra.

tornava mais eficaz. Então deixa de ser um instrumento da verdade, tornando-se uma finalidade em si e, depois, um mero instrumento de persuasão, já não mais preocupado com a verdade, a ser uma expressão da verdade que a transforma em um instrumento de convencimento. Quando isso acontece a retórica toma duas linhas: O sofisma: convencimento em benefício do orador e o convencimento como representação: que origina à alegoria pela verossimilhança. Essa deturpação já vinha contida em potencial na Arte retórica, de Aristóteles, pois grande preocupação deste se restituía para os vários tipos de público, para o modo de como melhor atingi-lo. A persuasão, o exercício da vontade, transforma em essência da retórica.

Na Idade Média, a *Retórica* foi uma das três artes liberais ministradas nas universidades, juntamente com a Lógica e a Gramática, formalizando o *trivium*⁴. Da Idade Moderna até o século XIX, foi vista como importante parte da educação ocidental, por meio da necessidade de formar oradores e escritores capazes de convencer plenários, mediante seus argumentos. Entretanto, com o desenvolvimento do discurso científico, a dimensão argumentativa da Retórica vem a desmoronar. Não se trata mais somente de convencer, é preciso demonstrar provas, fatos, dados.

Desse modo, é interessante deixar que a obra nos conduza e nos oriente a ela própria o melhor caminho a seguir, a melhor linha teórica para abordá-la, sempre privilegiando o romance de José Veiga e George Orwell como ponto de partida, para inseri-lo num contexto histórico, social e cultural com o qual mantém estreitas relações.

⁴ A palavra latina “**Trivium**” significa “**três estradas ou rotas**”. A educação antiga e medieval foi estruturada em torno do Trivium – as três estradas – que consistiam nas seguintes matérias: **Gramática** ou a capacidade de entender fatos. **Lógica** ou a capacidade de raciocinar a relação entre fatos. **Retórica** ou a capacidade de expressão sábia e eficaz, a aplicação de fatos e a relação entre eles. (<https://blog.educalar.com.br>)

1.1 Concepções e alcances da alegoria na visão de Flávio Kothe

A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual que permita identificar, num sentido abstrato, um sentido mais profundo, sempre de caráter moral. Alegoria é o que representa algo para dar ideia de outra coisa através de uma indução moral. Padre Antônio Vieira diz:

Notai uma alegoria própria da nossa língua. O trigo do sementeiro, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu; para o sermão vir nascendo, há-de ter três modos do cair: há-de cair com queda, há-de cair com cadência, há-de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas, porque hão-de vir bem trazidas e em seu lugar hão-de ter queda; a cadência é para as palavras, porque não hão-de ser escabrosas, nem dissonantes, hão-de ter cadência; o caso é para a disposição, porque há-de ser tão natural e tão desafectado que pareça caso e não estudo: Cecidit, (Sermão da Sexagésima, V, Obras Escolhidas, vol.XI, Sá da Costa, Lisboa, 1954, p.222).

Diversos foram os estudiosos que se utilizaram desse recurso convincente. Flávio Kothe foi um deles. Em seu livro, *A alegoria*, Kothe define o termo em várias passagens. É na teoria de Kothe que nos asseguramos. No vocabulário crítico do livro, a palavra “alegoria” nos é apresentada da seguinte forma: “ALEGORIA: representação concreta de uma ideia abstrata.” (KOTHE, 1986, p. 7).

Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se apresenta algo para indicar outra coisa. Subjacente ao seu nível manifesto, comporta um outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança (KOTHE, 1986, p. 90)

Kothe cita a *Retórica* de Aristóteles que a alegoria é utilizada como uma forma de estipular a verdade, composta por cinco longas partes: invenção, disposição, elocução, memória e prolação. Isso provoca sua identificação a processos habilidosos ou invulgares de expressão, repertório de tropos e figuras. Ainda de acordo com Kothe, na *Retórica* greco-romana, os adornos do discurso, antes visto como desprezíveis, ganharam destaque, sobrepondo-se e desviando-se da transmissão do objeto inicial: a verdade.

Para Aristóteles, “a retórica era uma parte da dialética: sendo a verdade demasiado débil para se impor, precisava contar com um instrumento que a tornasse mais eficaz. De um instrumento da verdade, a retórica tornou uma finalidade em si e, depois, um mero instrumento de persuasão, já não mais preocupado com a verdade. Ou melhor: tornou-se cabal demonstração da verdade entendida como vontade de poder. Essa deturpação já estava contida em potencial na Arte retórica, de Aristóteles, pois grande preocupação deste se voltava para os vários tipos de público, para o modo de como melhor atingi-lo. A persuasão, o exercício da vontade, tornou-se essência da retórica.” (KOTHE, 1986, p. 8)

A alegoria é vista como a marca da renovação. O termo alegoria encontra-se conceituado no léxico português como uma exposição de um pensamento no sentido figurado, ficcional que apresenta uma coisa para dar ideia de outra.

Para Kothe (1986, p. 15) o que é alegoria, se mostra bastante complicado, pois nesse terreno não há tanta certeza quanto se espera. Por vezes classificada, apenas como uma figura de linguagem, a alegoria sugere uma interpretação de si mesma, que vai além do que se vê, das coisas e dos fatos, ou seja, dizer alguma outra coisa além daquilo que à primeira vista parece. Nela, cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra.

Esse sentido, não diretamente expresso, faz com que a alegoria seja julgada de acordo com o critério da grandeza, da totalidade, sinalizando para toda ou qualquer significação. Dessa forma, é na análise do contexto em que ela é originada que seus sentidos naturais podem e devem ser manifestados.

De acordo com Flávio Kothe (1986, p. 19),

[...] a alegoria é um tropo de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo. [...] a alegoria oscila entre dois pontos: apresentar sinais que revelem e explicitem o pensamento intencionado ou mostrar-se obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso ao seu nível mais substancial.

Pode-se examinar, portanto, que, por estar aproximada à realidade, uma alegoria é construída por elementos convencionais, que facilitam sua compreensão, e por elementos desconhecidos, subjacentes e profundos. Kothe afirma ainda que “a alegoria oscila entre dois pontos: apresentar sinais que revelem e explicitem o

pensamento intencionado ou mostrar-se obscura, fechada, dificultando o acesso ao seu nível mais substancial”.

Segundo Kothe, (1986, p. 18):

Como representação concreta e convencional de uma ideia abstrata, a alegoria tem um caráter autoritário que inibe avanços. À medida que a ideia não é, porém, apenas abstrata e a interpretação precisa avançar suas hipóteses além do objeto para poder chegar até ele, a alegoria introduz uma inquietação inovadora, assim como se mostra um rico instrumento de expressão.

Dessa maneira, na alegoria, o claro não é tão compreensível e o obscuro, mostra-se de uma forma tão clara que seu conteúdo acaba por se manifestar adequadamente. Nesse jogo, a alegoria provoca novas interpretações, por ser incapaz de dilapidar-se em somente uma leitura; ao mesmo tempo, não mostra nada além do que se conhece. Kothe considera que, “oscilando entre a obscuridade e a absoluta convencionalidade, a alegoria parece negar-se em ambos os casos”.

Nas questões convencionais concede à alegoria, certa dose de autoritarismo ou conservadorismo. Desse ângulo, ao orientar leituras, a alegoria poderá reforçar e legitimar valores, apontando para uma destinada conclusão como única e verdadeira. Ao mesmo tempo, mostra-se contraditória ao sugerir que se revelem conteúdos que estavam ocultos, pois aponta ainda que, involuntariamente, para outros níveis de conteúdo e, daí, para novos modos de manifestá-los.

A alegoria é vista como essência do texto literário, que pode ser utilizada de duas formas: como convenção, quando a linguagem se inclina à repressão, e como alteridade, quando a linguagem subverte a ordem estabelecida. É esse último uso que traz implícita a história redimida. Já no primeiro uso, o da alegoria como convenção, ela é não histórica, isto é, o convencionalismo de determinada sociedade em certo tempo, torna-se obscuro para outras sociedades.

Por isso, a alegoria não esgota as possibilidades de significações. Basta observar que mesmo quando se trata de convencionalismo, a alegoria é contraditória por intencionar em si mesma, na leitura já relativamente datada de um conteúdo manifesto e outro latente, além de mostrar outros níveis de significação,

mesmo que involuntariamente. A convenção é histórica, pois é uma repetição continuada, no entanto toda repetição, em algum momento, vai produzir uma falha, e é aí que, muitas vezes, o significado foge ao significante e há uma perda da identidade conservadora e o surgimento de novas identidades.

Formular um conceito para a alegoria não é tarefa fácil. Assim, a alegoria não pode mais ser definida como procedimento retórico de linguagem figurada. Apesar disso, essa noção acrescentada não consegue apagar o que a alegoria tem de específico, aquilo que justifica sua permanência, ainda hoje, no âmbito de discussões teóricas sobre a arte e a cultura: fazer emergir o outro lado da história, ou seja, suscitar uma nova versão das coisas, aquilo que elas foram ou o que poderão vir a ser. Nesse sentido, o recurso alegórico torna-se um instrumento de revelação de uma verdade oculta, pois, a princípio, não representa as coisas como elas são de fato.

1.2 Carlos Ceia e a retórica da alegoria

Carlos Ceia (2000), professor da Universidade de Lisboa, para compor a entrada da significação de alegoria no Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária. Diz que: *“uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral”* (idem, p.1) e segue trazendo a etimologia da palavra *allegoría*: “dizer o outro”, como substituta de *hypónoia*, significação oculta, como já vimos no capítulo acima. Ela contradiz ao símbolo por tomar a realidade elemento a elemento, e não todo o seu conjunto.

Para alguns críticos, a alegoria seria um modelo de metáforas, enquanto que, para outros, ela se caracterizaria por ser expressa em textos inteiros, quando a metáfora se dá em termos isolados. De qualquer forma, a alegoria carrega em si o princípio da ambiguidade, da diversidade de sentidos.

De modo geral, para o autor, a alegoria aponta às histórias que tenham um sentido duplo ou figurado, leia-se, um sentido a mais daquele ali fixado literalmente. Quando usada no período clássico pela religião para demonstrar um ensinamento moral, a alegoria tinha seu sentido congelado, seus significados não podiam ser sacudidos.

Ceia (2000) mostra que somente no século XX deu-se a conquista na abertura do sentido de alegoria, salientando o fato de que a história do conceito é simultânea à história de como a interpretam, fixamente ou livremente.

Passando pelo percurso histórico da alegoria desde o período Clássico e Idade Média, chega ao Romantismo discernindo a importância desse período pelas colocações de Goethe e Schlegel sobre a diferença entre símbolo e alegoria. Para o primeiro, o símbolo seria mais aberto à significação que a alegoria. Esta seria uma tradução de ideias abstratas, enquanto o símbolo de imagens poéticas para sua significação.

Ceia (2000), ressalva que nesse período a conceituação desses dois meios de expressão surgia de forma não pragmática, mas de acordo com o gosto de cada escola literária.

Ceia (2000) classifica os dois tipos de alegoria abordados por Benjamin: a alegoria barroca, que revela o fim do homem, e a “moderna”, usada por Baudelaire para representar a alienação e a degeneração do homem na modernidade.

Vê-se, que a forma de se apossar do sentido alegórico, bem como do que seria alegoria, variou conforme o período histórico.

São inúmeras as definições contidas pelos mais variados críticos e teóricos para o conceito de alegoria. Conforme Carlos Ceia em E-Dicionário de Termos Literários (2000), “a alegoria é um dos recursos retóricos mais abordados teoricamente ao longo dos tempos”. Seu conceito, sua diferença entre a metáfora e o símbolo são argumentados em diferentes épocas modificando sua definição em alguma delas.

O teórico em comento também menciona o modo de distinguir a metáfora da alegoria, adotado pelos antigos retóricos, segundo o qual a metáfora se expõe somente a termos isolados, enquanto a alegoria remete a expressões ou textos inteiros (CEIA, 2005).

Ele ainda salienta:

A linguagem alegórica não possui o mesmo dinamismo que a linguagem metafórica, que é susceptível de variações semânticas mais profundas, ao ponto de não suportar a repetição de um mesmo significado nem depender de significados pré-fixados (CEIA, 2005, p.)

Assim, “A alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro)” (CEIA, 2005, p.).

Por adquirir essa característica de tratar um tema com sentido duplo e oculto, a alegoria foi um recurso muito utilizado para evadir a censura. No contexto tratado, interpreta-se a alegoria como um recurso linguístico empregado na obra sob a base do fantástico, não se opondo a ele, mas imergido em seu universo:

O simbólico [die Symbolik] transforma o fenómeno em ideia, a ideia em imagem, e de tal modo que na imagem a ideia permanece sempre infinitamente eficaz e inatingível e, ainda que pronunciada em todas as línguas, continuaria a ser indizível. A alegoria transforma o fenómeno num conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que na imagem o conceito permanece limitado e susceptível de ser completamente apreendido e usado, e pronto para ser expresso por essa mesma imagem. (GOETHE *apud* CEIA, 2005)

Para Ceia, Goethe enxergava no símbolo mais amplitude de significação que na alegoria, pois era próprio do princípio geral romântico ver na alegoria uma mera tradução de ideias abstratas, ao passo que o símbolo partia sempre de imagens poéticas para construir a sua significação final.

Manifestado nos estudos sobre a alegoria, é o mito platônico da caverna, que permite lembrar esse recurso como possibilidade de especulação filosófica. No período romântico, o binômio símbolo X alegoria é tensionado por nomes como Coleridge⁵, Schlegel⁶ e Goethe⁷. Este último afirma que o símbolo tem maior “amplitude de significação” do que a alegoria, que não era considerada modo de fruição artística.

⁵ Samuel Taylor Coleridge. Samuel Taylor Coleridge (Ottery St. Mary, 21 de outubro de 1772 — Highgate, 25 de julho de 1834), comumente designado por S. T. Coleridge, foi um poeta, crítico e ensaísta inglês, considerado, ao lado de seu colega William Wordsworth, um dos fundadores do romantismo na Inglaterra.

⁶ Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel foi um poeta, crítico literário, filósofo, filólogo, indologista e tradutor alemão liberal. Irmão mais novo do também filósofo August Wilhelm Schlegel, participou da primeira fase do Romantismo na literatura alemã, conhecida como Frühromantik ou Romantismo de Jena

⁷ Goethe (1749-1832) foi um escritor alemão, autor de "Fausto", poema trágico, obra prima da literatura alemã. Foi filósofo e cientista. ...

Para Maria Celeste Dezotti, em seu estudo *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine* (2003), a fábula é um “modo universal de construção discursiva” (p. 21). Como é habitual, antigamente os oradores utilizavam da fábula para formular seus discursos, como estratégia retórica, no intuito de melhor convencer seus ouvintes. É com base também, nessa origem que Dezotti caracteriza a fábula como um “*ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa*”, ato linguístico para o qual qualquer falante tem competência. Em seguida, a autora expõe a necessidade da alegoria para a construção da fábula, alegoria esta que, além de fazer parte do discurso, também é integrante essencial como ponte para a interpretação da fábula.

Para usar uma narrativa, como fábula basta que ele [o falante] a caracterize como um discurso alegórico, promovendo o ‘outro’ significado ao seu contexto de anunciação. Essa vinculação [ao discurso alegórico] obriga o ouvinte a não só compreender a narrativa, mas também a interpretá-la, trazendo pontos de contatos significativos entre ela e a situação discursiva que motivou sua enunciação. Esse trabalho de interpretação deve ser realizado pelo próprio enunciador da fábula, quando ele mesmo dá uma *moral* para a narrativa. Mas também faz parte das possibilidades lúdicas do gênero deixar a narrativa sem moral, para que o ouvinte [ou leitor] se veja obrigado a desvendá-la, a partir de evidências textuais ou situacionais. Interpretar uma fábula é, como interpretar um enigma [...], o que deixa distinguir sua condição alegórica, cujo sentido se dá a partir de um esforço interpretativo.

Como vemos, a partir de Dezotti, está atestado que a alegoria é intrínseca à fábula, que o recurso alegórico é da forma da fábula, que ele é componente essencial de sua “receita”. Flávio Kothe, em *A Alegoria* (1986), compara e aproxima os significados de alegoria e fábula nas seguintes afirmações: “*Tanto a alegoria quanto a fábula expressam através de elementos concretos um significado abstrato*” (p.12); “A fábula é uma forma de alegoria, é uma alegoria desenvolvida. Através de elementos concretos procura-se expressar uma ideia ‘abstrata’”(p.13); “A alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada, enquanto a fábula é uma alegoria em forma de história curta e com uma conclusão moral que pretende ser definitiva” (p. 13).

A alegoria pode ser entendida como:

Uma figura de linguagem utilizada para representar ideias e conceitos complexos de maneira tal que os elementos que compõem a mensagem contêm um outro significado latente, codificado na narrativa ficcional, e que para ser compreendido depende de uma leitura intertextual. (CAMILO, 2014. p. 9)

Hansen (2006, p. 9) evidencia as opções do leitor à frente de um texto alegórico. Para o ele, o leitor tem dupla opção: expor os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a somente como convenção linguística que coloca um discurso próprio, ou expõe a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como antecedente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos; e, assim, revelado na alegoria.

Observa-se, que a forma de se apoderar do sentido alegórico, bem como do que seria alegoria, diversificou conforme o período histórico. A partir do texto em tela, foi feita de um modo rápido uma apreciação sobre essas mudanças, o que tornou a movimentação com o escrito clássico de Benjamin de 1928 um pouco menos laborioso. Será então envolvido, sem mais demora, o enigmático escrito benjaminiano, fonte direta e indispensável na discussão do conceito de alegoria.

Como podemos ver, não é simples entrar no mundo alegórico, considerando-se a extensa fortuna crítica em volta dessa figura retórica, do cenário da Antiguidade Clássica até a contemporaneidade. Desde que a Retórica antiga se inclinou nesse tema até as mais recentes retomadas da questão, a alegoria, à deficiência de sua ambiguidade, apresenta-se sob várias possibilidades de sentido, um verídico desafio para os estudiosos. Além disso, a índole dupla do procedimento alegórico mostra inúmeras possibilidades interpretativas; pode ser o “senhor” dos significados ou mesmo da impossibilidade de ter qualquer significado.

1.3 As concepções de alegoria de Walter Benjamin

Na obra, *A origem do drama Barroco*, Walter Benjamin exalta a arte barroca e a alegoria, sua principal forma de representação. Já na abertura, este texto parece definir a alegoria daquele período, por meio do estudo do drama Barroco. Todavia, as reflexões de Benjamin, da alegoria como caracterização histórica, adicionam-se, ao priorizar a obra de arte. Para o teórico alemão, a alegoria é o fundamento do literário, pois, para ele, ao dizer o outro, a alegoria se torna mais artística,

verdadeira. Sendo assim, uma obra literária é também alegórica. É Walter Benjamin que revitaliza a alegoria como figura de linguagem, mas sobretudo como figura de pensamento. A alegoria foi objeto de estudo de Benjamin, no qual ele a recupera da desvalorização imposta pelos românticos em detrimento do símbolo. O autor estabelece um panorama da alegoria para distinguir a alegoria medieval, teológica, da alegoria barroca. Interessa ao autor analisar e estabelecer a distinção entre símbolo e alegoria, demonstrando como o procedimento alegórico foi essencial ao período Barroco por apresentar e refletir a coexistência de forças antagônicas efêmeras e eternas. Benjamin analisa o período do século XVII que, por possuir alguns traços comuns, especialmente em relação ao drama trágico, ficou conhecido como Barroco, para investigar a ideia de alegoria. A alegoria precipita as inquietações mais profundas do homem, que buscava a salvação (gesto bíblico).

Em face da contemplação melancólica ela se liga ao Barroco.

Mais tarde, ao estudar a obra de Baudelaire, análise empreendida no livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1994), Benjamin vê no *flâneur* e sua capacidade de olhar a cidade nos tempos modernos a habilidade de construir alegorias. A alegoria passa a ser uma forma de ordenar o mundo.

Jeanne Marie Gagnebin, estudiosa da obra de Walter Benjamin, diz que “a reabilitação da alegoria por Benjamin será uma reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana”, porque emerge no período Barroco, dentro da tensão e dualidade entre a fé e a crescente autonomia do homem, e ressurge na poesia de um Baudelaire imerso em uma modernidade destrutiva (GAGNEBIN, 2011, p. 35).

Ao estudar o drama trágico do período Barroco, Benjamin analisa um conjunto de peças que apresentam uma configuração comum que as representa. Esse período, desqualificado pela crítica classicista do século XIX, caracterizou-se pela fragilidade do homem perante o drama da salvação e do gozo terreno. Para Benjamin, o drama trágico (*Trauerspiel*) pressupõe culpabilidade, divergência e história como temáticas para a arte.

Benjamin mostra as semelhanças entre a estética barroca e a estética moderna: as ruínas da época moderna são semelhantes às ruínas do período Barroco. O Barroco traz à tona a desilusão, o fragmento, as ruínas do corpo e do tempo. A modernidade é o universo das coisas, das mercadorias, que mostra o

homem reificado, sem expressão ou comunicação. É nesse modo que Benjamin garante ser a alegoria a figura característica da tragédia barroca, uma vez que, para ele, o universo das coisas tem como objetivo significar a morte.

Adriana Vieira de Sousa indica em sua dissertação *“Muito Além Do Que Se Vê: A Alegoria, Em Ensaio Sobre A Cegueira, De José Saramago”* em 2011 que: Benjamin mostra a alegoria como representação da linearidade da linguagem e demonstra a tensão humana entre vida e morte. Na reabilitação benjaminiana da alegoria, completamente condicionada pelo universo melancólico, compreendido como esvaziamento e falta de significações, a alegoria resgata transitoriedade das coisas, no processo de alegorização, a ruína é transferida de seu contexto e relançada em outros, tantos quantos possíveis, recebendo novas significações.

Essa transformação orientada à alegoria a fim de decodificá-la e torná-la mais aberta a relações, não é aceita por todos os teóricos. Walter Benjamin é um dos primeiros a transferir a importância da alegoria como processo construtivo e hermético da obra de arte. Para ele, a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas a expressão, como a linguagem, e como a escrita. Isso quer dizer que ela contém em si o significante e o significado, configurando-se da forma estética, o que resulta no modo de representar o mundo e a vida. No contexto moderno, eliminam-se abstrações das épocas anteriores. A alegoria moderna joga com o profano, o terreno, o concreto.

Ao que tudo indica, Benjamin recupera o conceito de alegoria a partir das discussões estéticas da modernidade em torno do simbólico, se aproximando das ideias de Georg Friedrich Creuzer.

Benjamin confere a Creuzer “uma grande reflexão teórica sobre o simbolismo” que é indiretamente, de grande relevância para a percepção do alegórico (BENJAMIN, 2013, p. 174). Ao pensar no simbólico, Creuzer foi um dos primeiros teóricos a voltar a atenção a subestimada alegoria, marcando sua distância e hierarquia em relação ao alegórico de forma temporal. A teoria do simbólico se mostrava filosoficamente pela relação entre a “aparência” e a “essência”, o símbolo era uma representação, acreditava-se que nele apresentava essencialmente o representado: o símbolo é de tal forma que poderíamos acusar uma confusão entre o simbólico (imagem do belo) como a própria essência do belo (o belo em si).

O símbolo demonstrado era como a própria imagem da beleza em sua natureza plástica, nele encontra-se uma total identificação da imagem com o belo da natureza; é tido como uma unidade que entende os antagonismos e ambiguidades, mostrando-se como verdadeira essência do belo universal. Então, enquanto de um lado temos o símbolo plástico como lugar da beleza das formas, do outro temos a alegoria, colocada ao lado do mito, desprezada hierarquicamente apenas como uma miragem de pretensão simbólica.

A alegoria não é aquilo que é, ela é significado e não o próprio ser, de modo a dar margem a interpretações, a ambiguidades, a confundir sentidos e entendimentos, ela “desaparece também com a clareza da visão, e o que resta é apenas um espanto mudo.” (BENJAMIN, 2013, p. 174) ou a linguagem inexpressiva. Por esse conceito, caótico, a alegoria era o lugar do mito da natureza e não da razão da cultura, ocupados pelo apolíneo simbólico.

A diferença entre a representação simbólica e alegórica está em que esta [alegoria] significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele símbolo é a própria ideia tornada sensível palpável. No caso da alegoria há uma substituição no caso do símbolo, o próprio conceito desce e integra-se ao mundo corpóreo, e a imagem abastece a si mesmo de maneira não mediatizada por isso a distinção entre os dois modos deve ser procurada no momento em que a alegoria não conhece (CREUZER *apud* BENJAMIN, 2013, p. 175)

Ao mostrar a diferença entre símbolo e alegoria, Benjamin percebe na análise de Creuzer uma distinção temporal que, segundo sua interpretação, vai guiar a uma concepção original, mais próxima ao teor de verdade dos conceitos. Ao repetir o caráter momentâneo do simbólico, que vem como uma luz instantânea de um relâmpago revelando o belo, também se configura o caráter histórico do alegórico, nos impressionando com sua bela aparência, mas que se representa progressivamente em momentos diversos, dependendo da ação do tempo para se realizar.

Na Modernidade tudo que é novo, posteriormente se modifica em seu oposto, de forma que o tempo se torna imóvel e intransponível, uma vez que ela se torna eterna transitoriedade não chega a lugar nenhum. Ao mesmo modo, o tempo se constrói e se destrói, se materializa e logo já se vai; a única imagem que permanece é a carência contínua. Essa eterna transitoriedade é o equivalente a incapacidade de decisão que vemos no Barroco, tanto a intervenção do artista como a atitude do

soberano frente ao domínio do tempo histórico aparecem deslocada e ineficaz, “a salvação corresponde a um cedo demais ou a um tarde demais” (BENJAMIN, 2015, p. 181).

Dessa forma, a alegoria moderna se liga à alegoria barroca; se no Barroco a alegoria poderia se perder em eloquência não produzindo mais sentido algum; na Modernidade ela demonstra a apreensão deste tempo histórico em que o tempo não tem tempo de se significar, em que perdemos a própria dimensão temporal do tempo. A história que era natureza no Barroco, no capitalismo industrial se torna mercadoria.

Débora Racy Soares, no artigo denominado “Reflexões sobre melancolia e alegoria em Walter Benjamin”, no qual traz para a discussão a obra *Origem do drama Barroco alemão*, diz que, para Goethe, na representação simbólica atingia o universal partindo do particular, e que a alegoria produziria o movimento inverso: o poeta partiria do universal para chegar ao particular. Já Benjamin acreditava que era impossível captar a essência da universalidade; para ele, só se pode atingir a ideia de universalidade de forma precária, imperfeita, portanto, melancólica (SOARES, s. d, p. 374).

Entende que a alegoria não representa as coisas tais como elas são, mas pretende antes nos dar uma versão de como foram ou podem ser, e por isso o filósofo alemão se distancia da retórica clássica, já que assegura que a alegoria se encontra “entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas” (CEIA, 2005 p. 85).

Desse modo, a alegoria na modernidade associa-se à arte envolvendo com o mundo e não pode mais ser vista como um instrumento de propagação de uma religião. Para Walter Benjamin, o artista, na vida moderna, é um observador, que recria o seu tempo, lhe dando uma nova visão crítica. É nesse terreno que caminha o elemento alegórico na modernidade.

Assim, dispondo-se da alegoria no processo de construção do discurso, o autor pode demonstrar suas opiniões ou críticas, ao mesmo tempo em que dá ao leitor o poder de formar seus próprios conceitos a partir do que leu. Segundo Grawunder, *“uma alegoria confere à obra a autenticidade necessária ao seu reconhecimento como pessoal e marcadora de uma ideia de um artista sobre um tema ou motivo, deixando livre o leitor, para sintonia ou divergência interpretativa”*.

Para Walter Benjamin, a alegoria é uma forma de expressão que “vista como criada e criadora se fixam na linguagem para ser interpretada”. O drama trágico do período Barroco pressupõe, portanto, representação e consciência da efemeridade da vida, diante de um contexto em que a redenção é praticamente impossível.

Representação e luto, jogo e melancolia: o drama trágico do período Barroco refletiu a queda das ilusões humanas e a busca pela penitência e purgação dos pecados. O homem Barroco e sua consciência e impotência diante do destino de destruição imbuí-se da missão de resgatar as coisas. A alegoria retoma os destroços da história. É expressão da fragilidade humana frente à figura da morte, é intenção – ou, para lembrar a grafia de Guimarães Rosa no conto “Famigerado”, “intensão”, com “s”, – ao mesmo tempo projeto expansivo e retesamento.

O período Barroco é emblemático justamente por tensionar o pensamento medieval da Contrarreforma e o pensamento humanista do Renascimento, daí ser ao mesmo tempo luto e jogo. No Renascimento, a busca por uma identidade entre a imagem e o ser atinge uma grande importância, fazendo com que a maior parte das obras fossem “interpretadas em função do seu conteúdo simbólico e alegórico, pois foram concebidas para serem ‘lidas com os olhos da mente’, com o objectivo de que ‘as ideias se tornassem visíveis’ através das imagens que, literalmente, falariam por si falando delas.” (HATHERLY, 1983, p. 66; grifos do original).

A alegoria é característica do luto e da melancolia do homem no período Barroco.⁸ Nesse contexto histórico, o homem ainda aspirava ao divino, no entanto, grandes acontecimentos, a exemplo da Reforma, da invenção da imprensa e da descoberta do Novo Mundo culminaram na crise que a Contrarreforma, e sua abstenção de bem dizer os feitos cristãos, tentou combater, o que provocou o esvaziamento do homem que buscava a salvação, tornando-o melancólico, dividido entre a fé e a razão. Benjamin (2013, p. 218) afirma que “é incomensurável a tensão entre a palavra e escrita no Barroco. A palavra, pode dizer-se, é o êxtase da criatura, desnudamento, desmesura, impotência diante de Deus; a escrita é o seu recolhimento, dignidade, superioridade, onipotência sobre as coisas do mundo”. Através da figura do príncipe no drama trágico, ser investido de superioridade e, ao

⁸ Trata-se da análise que se encontra na obra de Benjamin, cuja prioridade será a explanação da teoria benjaminiana da alegoria relacionada com a produção da arte do Barroco do século XVII.

mesmo tempo, vítima da sua condição humana finita, a expiação barroca expõe o homem e seus tormentos.

Paradoxalmente, o soberano é aquele que vive uma “sensação de catástrofe iminente” (BRETAS, 2008, p. 52). Nessa conjuntura, a escrita alegórica surge, então, como possibilidade de inscrição e perenização diante da implacável mutabilidade das coisas. Uma vez que a produção de sentidos diante da interpretação alegórica estaria ligada à ausência de um sentido último, justamente por expor as ruínas daquilo a que não temos ciência da existência, permitindo meditar sobre os restos e as faltas que esses restos evocam, a alegoria permite a inscrição do efêmero, uma vez que ela está ligada à historicidade e caducidade das coisas.

A alegoria renasce, para Benjamin, como um modo que o artista encontrou de mostrar o que está claro, o explícito, bem como causar compreensível o implícito, refletindo, através da arte, a realidade histórica em que ela está inserida.

1.4 A leitura da alegoria e a leitura alegórica

Kothe (1986) estabelece uma diferença entre a leitura de elementos alegóricos e a leitura alegórica de uma obra de arte, mas mostra que elas podem ser complementares. Segundo esse autor, *“a alegoria enxuga e concentra contradições, a leitura alegórica discerne e desvela tais contradições”*. Kothe indica ainda, a leitura alegórica, necessariamente, a obra em seu aspecto histórico-cultural. Outro ponto indicado pelo crítico é que a leitura de uma alegoria pode levar à leitura alegórica da própria alegoria, conduzindo-nos a uma leitura alegórica dela e a uma alegorização de todo o texto.

Na visão de Flávio Kothe, a leitura alegórica é contextualizada que a interpretação de componentes alegóricos em um determinado ponto artístico. Assim, a leitura da alegoria necessita conseguir transformar-se numa leitura alegórica, na leitura desses componentes tensionais aparentemente suprimidos, mas entendidos nos rastros e nas cicatrizes deixadas pelo próprio projeto de supressão, ou seja, é exatamente através de seus componentes invisíveis que a alegoria se mostra. Leitura da alegoria, ou seja, a interpretação dos principais componentes alegóricos na narrativa. Então, torna-se claro que a alegoria não é capaz de incluir tudo o que quer mostrar e não expressa toda a ideia que nela se manifesta. O autor utiliza-se,

propositalmente, da alegoria na construção de seu discurso, como afirma Kothe, e seu entendimento, ato do receptor, também está prevista por normas que estabelecem sua maior ou menor clareza, de modo que com o gênero e a circunstância do discurso.

A leitura alegórica precisa considerar cada sequência de alegorias, procurando extrair o máximo de significações que aceitem compartilhar e modificar experiências individuais em experiência coletiva, principalmente em um mundo que o capital imerge o sujeito no choque, no desgosto e no esfacelamento. A leitura alegórica busca identidades no outro e, nessa busca, desvela também a estruturação do texto.

Observando o que mostra Kothe (1986), objeto de várias citações como verificamos na pesquisa Adriana Vieira de Sousa, (2011) Ao mesmo tempo, o uso expressivo da alegoria escapa ao controle do alegorista e ultrapassa a própria obra, na qual está inserida. Um exemplo é a segunda estrofe do poema *Inania verba*, de Olavo Bilac, citado por Kothe, em seu livro *Alegoria*:

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:
A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...
E a Palavra pesada abafa a Ideia leve,
Que perfume e clarão, refulgia e voava.

(BILAC, ANO, p. 42)

A letra maiúscula nas iniciais de alguns substantivos é utilizada, alegoricamente, por Bilac, na construção semântica do texto, personificando-os. Ao mesmo tempo, suas ideias podem causar estranheza ao leitor. Para Kothe, por mais ficcional e fantasiosa que pareça uma obra, ela é uma parte da realidade, da qual não escapa. Afirma ele que, *“Fora da realidade, a fantasia não tem sentido”*.

Kothe (1986, p. 14) diz que: [...] a obra de arte procura dizer o real (ainda que subjetivo), como o real procura se dizer através da obra: cada uma diz o seu outro e se diz no outro (como faz todo elemento alegórico).

Qualquer trabalho artístico-ficcional tem em sua essência a aparência da realidade. E as representações alegóricas nos ajudam a decifrar essas semelhanças que não são perceptíveis no primeiro momento. Ficção e realidade não são completamente dissociáveis; é por causa da realidade que encontramos sentido na obra de ficção.

Observemos o que diz Kothe (1986, p.67):

A alegoria pode também ser utilizada como uma arma na luta contra as repressões artística, política e social. Segundo Kothe (1986, p. 67) ela é manifestação e denúncia implícita do reprimido. Sabemos que etimologicamente alegoria é “dizer o outro”. Sendo assim, podemos supor que muitos autores já utilizaram e ainda utilizam esse recurso linguístico para representar o protesto de um grupo que se sente desfavorecido em relação a um grupo dominante.

E ainda,

Ainda hoje é óbvio que, ao privilegiar a coisa face à pessoa, o fragmentário frente à totalidade, a alegoria é o contraponto do símbolo, mas por isso mesmo igual a ele em força. A personificação alegórica sempre nos iludiu sobre este ponto: a sua função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens. (ibid., p. 199).

Quando Walter Benjamin reabilita a alegoria nos estudos do drama trágico alemão e também, ao estudar a poesia de Baudelaire, apresenta-a de forma melancólica, por trazer, como vimos, uma consciência da transitoriedade, contrárias à ideia eternizadora do símbolo.

Benjamin viu a alegoria como uma figura de pensamento que permitia evocar imagens. As imagens são capazes de evocar o passado enquanto apresentam novos sentidos aos questionamentos da contemporaneidade.

Para Kothe, “a alegoria engloba o símbolo, transcendendo-o. [...] Na leitura de Benjamin, a estética do símbolo usurpou o lugar que o Barroco soube conferir à alegoria. Aquele *‘outro’ acaba sendo o reprimido da História; o símbolo, nesta concepção, não permitiria que isso fosse expresso.*” (KOTHE, 1986, p. 35).

O símbolo seria essa forma de significação que busca a plenitude do significado, o qual, inquieto, com a falha, busca a todo custo nomeá-la e a ela sobrepor sentidos. A alegoria não se furta a esse objetivo, visto ser também uma forma de linguagem que procura a significação, mas algo inerente à sua estrutura a distância do símbolo.

Gagnebin (1999) diz que a alegoria é infiel a todos os sentidos, cria um depois do outro, não fica congelada e colada a um só sentido. Segundo a autora, isso levaria a alegoria a trair-se a si mesma, chegando ao ponto de não significar nada além do que sua própria ruína: “*Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a*

utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação” (idem, p. 38).

A alegoria não se apresenta a obstruir sua restringência de linguagem; opera no sentido inverso, pois ao aprofundar mais ainda sua falha, produz, a cada ataque, uma imagem renovada e as imagens nunca se acabam. A alegoria, diferente do símbolo, não espera encontrar formas eternas, mas transitórios, evanescentes, que assim sendo, preservam a historicidade e a temporalidade. O símbolo aspira à identidade entre o ser e a palavra, enquanto a alegoria reitera e comprova a impossibilidade dessa identidade, porque a linguagem acaba dizendo outra coisa, distante daquilo que era visado. A alegoria ressurge em cada sentido que morre, em cada sentido inapreensível e assim ela se perpetua. Ilustrando o que foi apresentado, Gagnebin (1999) indica que:

A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros. (p. 38)

Assim, podemos dizer que a alegoria seria caracterizada pelo não à totalidade, o não-ser do que ela representa, o símbolo se caracteriza por seu pertencimento à ordem da lei e do poder.

O signo alegórico se compararmos este jeito de abordar a alegoria com o conceito de signo em Peirce, concluiremos que todo signo e conseqüentemente, toda linguagem mantém uma relação alegórica com seu objeto. Todo signo é, figuração no âmbito das linguagens preponderantemente icônicas tais como as artes plásticas, a música, entre outros... Uma elaboração a partir das possibilidades abertas pela condição representativa do signo.

A partir desta constatação, compreendemos o porquê que a alegoria frequentemente **ter** compreendida como um procedimento de outra categoria, quando comparada ao procedimento simbólico. É que a todo o instante a alegoria deixa explícita a incompletude do signo. O procedimento alegórico é uma intenção de sentido que se imprime em determinado signo pré-existente. A alegoria favorece o surgimento de outro significado a partir de um signo antigo, instrumentalizado por desejo do emissor, por meio da inserção de um conteúdo explícito numa ordem

semântica anterior. Da intenção alegórica do autor passo à leitura alegórica, no polo da recepção.

Estudando a personagem em Proust, Flávio Kothe reitera a preponderância, no signo alegórico, de uma alteridade semântica que anula a denotação primeira.

Para Kothe (1986, p. 74),

A leitura alegórica deve acompanhar esse movimento, essa insistente busca do outro, em que presentifica-se o ausente e ausentiza-se o presente; em que o próximo se revela distante e o distante se mostra muito próximo. Na perspectiva do leitor, igualmente, é preciso que o signo estabelecido se anule em função de um sentido que a ele se sobrepõe. A neutralização, como re-significação, prepondera na mente do leitor da alegoria, que abandona a historicidade semântica do velho significante.

O poeta, quando busca o particular para expressar o geral, acrescenta uma carga de sentido que, em última instância, faz grande diferença comparando-se a quando ele enxerga o geral no particular. Naquele caso origina-se a alegoria, quando o particular só vale como ilustração, como exemplo do geral; o último caso, porém, constitui a verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular sem pensar no geral ou sem indicá-lo. Contudo, aquele que capta de maneira viva esse particular, apreende ao mesmo tempo o geral, sem se dar conta disso ou só mais tarde se dando conta.

A teoria da alegoria não está livre de contradições nem de concepções sutilmente diferenciadas. A partir desse breve repasse teórico, interessa destacar, justamente, a negatividade intrínseca à alegoria: a ideia de que o procedimento alegórico implica negar o mesmo para dizer o outro. Velar um significado primeiro para instaurar a alteridade definem o tratamento alegórico do signo.

No próximo capítulo, buscaremos destacar e analisar as características alegóricas trabalhadas por José J. Veiga e George Orwell. Todavia, por serem eles autores de romances que se realizam na contemporaneidade, essa análise não se dará apenas como uma aplicação mecânica de conceitos e sim, como uma reflexão muito mais livre, sobre aquilo que a própria narrativa nos indica, observando, mas delimitando, a pluralidade de sentidos, própria da alegoria, ao conciliar teoria e prática, por meio de uma leitura crítica.

II. PERSONIFICAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE PELA LINGUAGEM

Nossa atenção se voltará para a construção alegórica dos personagens e pela perda de suas referências, a imagem que cada um tem de si torna-se incompatível com a condição de pessoas sem identidade e sem atitude que agora vivem. Poucos aceitam tal realidade, que vivem em condições sub-humanas, mas se veem impossibilitados de mudar esse quadro. Entretanto, essa busca pela adaptação à nova realidade, que a falta de respeito dos invasores lhes impõe, se torna essencial para a reconstrução de valores e de novos modos de sobrevivência, o que não será possível se caminharem sozinhos. Mas a real situação os deixa sozinhos. Sem ter a quem recorrer, sem saber o que significa ou porque estão tendo que passar por aquilo.

Vamos também recapitular o período histórico em que José J. Veiga⁹ escreve “*A hora dos Ruminantes*” observando as características das invasões com a ditadura militar que se fazia presente no país com a vigência do Ato Institucional nº5 onde proibia o direito de expressão dos escritores e demais artistas. Tendo em vista a função exercida pela alegoria da obra, na qual a origem do enredo se dá a partir da expressão da realidade histórica do Brasil durante a ditadura militar.

Mas os intelectuais como José J. Veiga não se calam, alegoricamente se comunicaram através da literatura fantástica que na visão de Todorov a literatura fantástica não mais é que:

Num mundo que é exatamente o nosso, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. [...] ou se trata de uma ilusão, [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu [...]. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2007, pp. 30-31)

A definição de Todorov do fantástico origina-se na hesitação que o leitor sente frente à natureza do acontecimento ficcional. Não se pode decidir, durante a

⁹ José Jacinto Veiga (1915-1999) foi um escritor brasileiro, um dos mais importantes romancista e contistas de ficção contemporânea.

narrativa, se o acontecimento é de natureza sobrenatural ou se trata de uma ilusão ou alucinação do personagem. Através desse fantástico, nesse capítulo o autor nos levará a uma viagem a pequena cidade de Manarairema, onde veremos trechos que nos fará entender a angústia e o desespero daquela gente pacata, que quase não tinha novidade além do cotidiano. E de repente se depara com um alvoroço que se transforma as suas vidas com tais invasões.

De início nomeia-se de *A chegada* aonde vem a invasão realizada pelos homens da tapera, e onde se torna possível a comparação desses homens com os militares ditadores. O comportamento é bastante semelhante, pois, os invasores montam acampamentos bastante estruturados, tudo parece ter sido de modo pensado. No início a população se mostra curiosa onde alguns tentam até um contato com os homens da tapera, outros deduzem que a invasão tem relação com o governo. Mas toda população se comporta de forma passiva e tolerante diante dos invasores ainda que alguns estejam contrariados, todos pensam não ter saída a não ser obedecer.

Na segunda invasão, intitulada como *O dia dos cachorros* Como, o nome já diz é uma invasão de cachorros onde motivados pelo medo os moradores da cidade reverenciam os cachorros, podendo perceber uma inversão de poderes, e percebe-se que o sistema dominou a população. Lembrando que esse animal está ligado a fidelidade e proteção: Pra Manairema o conceito será relacionado a violência, uma espécie de praga que assombrou a cidade deixando a população completamente apavorada. Nesse momento no país a liberdade de expressão nas manifestações artísticas era restrita, pois havia uma grande censura instalada. Desse modo surge a cultura de resistência, que não contribuiu muito com a cultura do país, já que os militares reprimiam suas ações e criações, a fim de impedir que os artistas burlassem a repressão.

E na terceira e última parte será *O dia dos bois*, de cachorros passa-se aos bois os invasores, há uma alegoria dos cachorros de ser a invasão do espaço físico, pela dimensão dos bois pode-se imaginar que a situação ficou insustentável, os moradores ficaram sufocados, essa invasão ainda é mais intimidadora que as anteriores, no sentido de que essa invasão traz uma certa impotência ao povo, até porque a multiplicação desses animais é constrangedora, essa invasão torna-se uma verdadeira ocupação, trazendo impotência ao povo. A falta de privacidade e

espaço enclausura os habitantes da cidade, numa dominação não apenas física, mas também psicológica: Esse capítulo tem como objetivo perscrutar a grande alegoria apresentada por Veiga, fazendo uma comparação com a realidade dos tempos de opressão, evidenciando fortes traços de uma crítica velada aos regimes ditatoriais. Veremos a obra na vertente da narrativa fantástica. Dessa forma, compreendemos as críticas apresentadas pelo autor, referentes ao regime militar e ao posicionamento do povo brasileiro, demonstrado como uma massa sem ação frente ao problema da liberdade.

Foi por meio da história iniciada em 1917 que surgiu a obra *A revolução dos bichos*. O Partido Bolchevique organizava reuniões com os defensores de reformas na Rússia por meio revolucionário e assumiu o controle da Revolução Russa e do país. Stalin se aproximou de Lênin assim que foi libertado das prisões e deportações em que havia submetido. E planejaram armar a revolução. Logo após a morte de Lênin, Stalin, virou o sucessor, tornando tudo aquilo que as pessoas não esperavam de um líder comunista. Transformou-se num grande ditador onde passou a perseguir e até matar quem pensasse o oposto dele ou lhe causasse alguma ameaça.

Trotsky, que era um líder revolucionário que dizia espalhar o movimento comunista por todo o mundo, foi derrotado e logo se transformou num grande crítico do governo stalinista. Como punição, Stalin mandou o matar a machadadas.

Esta foi a história que inspirou George Orwell a escrever *A revolução dos bichos*, livro de 1945 onde os bichos são alegorias de cada representante da Revolução Russa, de forma a retratar às pessoas o que acontecia. Portanto, sendo socialista, Orwell queria mostrar que aquela não era a visão correta de socialismo.

O presente capítulo sobre a *A revolução dos bichos*, sugere fazer uma análise comparativa da história, concentrando-se nas formas alegóricas representadas pelos porcos, cães, ovelhas e os demais animais da granja solar em ambas e explorando como a obra de Orwell foi importante para que futuras críticas ganhassem voz.

Então será possível entender como assuntos e críticas tão fortes podem ser transmitidos por meio de figuras simplórias e histórias lidas até mesmo por crianças.

George Orwell não admitiu esconder a realidade da sociedade por ser um crítico num período onde o sistema imperava e ditava as regras.

Apresentadas as duas narrativas alegóricas, acreditamos ser possível traçar uma comparação entre elas, partindo do princípio alegórico que toma os animais em suas dimensões simbólicas nas duas obras: porcos, cães, bois e ovelhas se aproximam. Por outro lado, há animais que divergem nas duas obras, já que em Orwell são tomados quase como objeto de *slogan* e propaganda, e na obra de José Veiga representam a sociedade oprimida e passiva, que aceita as injustiças com a massa. Estas imagens se fazem presentes de forma a marcar o leitor e trazer a experiência da leitura alegórica como forma de identificação e encontro.

2.1. A alegoria e as invasões: *A hora dos Ruminantes*

Os militares instauraram o Ato Institucional de Nº 5 entre os anos 1968 a 1978, foi o período de maior objeção da ditadura militar. No governo do general Costa e Silva que a AI 5 foi decretada no dia 13 de dezembro de 1968. Foi o ato de maior tirania da ditadura militar do Brasil (1964 – 1985).

Foi mantida até dezembro de 1978 e causou várias ações opressoras de longo prazo. Estabeleceu o momento mais difícil do regime, dando poder de execução aos governantes para punir os que fossem contra o regime. Logo depois da AI 5 nenhuma produção tornaria pública sem antes passar pelos censores do governo.

A obra *A hora dos ruminantes* foi vista pelos críticos literários como uma alegoria da sociedade urbana brasileira do período da ditadura militar, que mostra a prepotência e a resistência como tema. José Veiga trouxe para o ambiente rural, uma cidade sem nenhuma tecnologia, situações conflituosas, por meio do ambiente familiar. Na referida obra, o estranho não está nas invasões, mas sim no grande número de animais, que apareciam apresentando comportamentos estranhos, comportavam como humanos vigiando os moradores impossibilitando a locomoção pela cidade, deixando-os aterrorizados com aquela situação.

A arte foi atingida através dos intelectuais que demonstravam um poder de difusão e de transgressão das normas através de suas ideias, prejudicando o silêncio instaurado pelos militares. Os censores impuseram o silêncio, para que somente o discurso de ordem se impusesse.

Porém, os artistas não silenciaram, procuraram modos alegóricos e metáforas, para repassar a mensagem que pretendiam sem que os censores ditatórios os acusassem. E propagavam suas publicações críticas, que era um alerta ao povo brasileiro.

Durante esse período ocorreram várias manifestações organizadas por jovens que reivindicavam a moral da população. Muita gente foi exilada nesse período. Professores aposentados, políticos cassados, tortura e mortes.

Alegórico em alguns aspectos e possuindo elementos do realismo fantástico, o romance desenvolve-se através de símbolos, sendo estes um recurso estilístico para denunciar o contexto histórico-político ditatorial. Busco nessa pesquisa, explorar alguns desses recursos de âmbito semântico e lexical, através das imagens apresentadas.

Segundo Todorov (1970), o fantástico caracteriza-se por uma atitude de hesitação diante de um acontecimento que não apresenta explicações naturais, ocupando, portanto, o tempo da incerteza. Assim que uma resposta é apresentada, sai-se do fantástico e envereda-se pelo estranho ou pelo maravilhoso.

Saindo do plano da história, *A hora dos Ruminantes* propõe ainda uma reflexão alegórica, pois J. J. Veiga utiliza-se de símbolos que retratam a censura imposta no Brasil nos tempos ditatoriais. Flávio Kothe, em seu estudo sobre a alegoria, define-a a partir de sua relação com a metáfora:

A alegoria é uma representação concreta de uma ideia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao nível manifesto, comporta um outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligando ao primeiro por uma relação de semelhança. (KOTHE, 1986: p. 90)

Dessa forma, verifica-se a ocorrência simultânea do fantástico e da alegoria, categorias que normalmente excluem uma à outra. Acreditamos, contudo, que não seja esse o caso, uma vez que a alegoria e o fantástico se dão em esferas diferentes na '*A hora dos Ruminantes*. Enquanto o fantástico se estabelece no enunciado, a alegoria é percebida somente na reflexão por parte do leitor.

Selma Calasans Rodrigues, em seu estudo sobre o fantástico, analisa o modo pouco usual com que o tema é explorado pelo escritor brasileiro:

J. J. Veiga [...] situa seus personagens num espaço rural, mas que acaba por ser um espaço alegórico que quer falar sempre da relação entre opressor e oprimido ou da possibilidade de viver a liberdade apenas no sonho [...]. Seu fantástico, que começa leve, se adensa, avizinhandose do absurdo [...] e, a par das reflexões de caráter existencial, parece ser a alegoria da sociedade brasileira dos anos de ditadura e opressão. (RODRIGUES, 1988: 65-66)

Além disso, outro aspecto importante no que se refere aos conceitos em questão seja a peculiaridade da realidade brasileira, o que, segundo o próprio J. J. Veiga, descaracterizaria o próprio conceito do fantástico.

A imagem do acampamento surge com tal rapidez que causa assombro nos habitantes do lugar. Aos poucos, a curiosidade transforma-se em especulação:

[...] aqueles lá acamparam em linha, duas fileiras, medidas, deixando uma espécie de largo no meio. [...] enquanto os homens andavam ativos carregando volumes, abrindo volumes, se consultando, sem tomar conhecimento da cidade ali perto. Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo? (VEIGA, 2001: 13)

Segundo a leitura, que vê nas invasões uma alegoria da ditadura militar, é expressiva a informação de que estes primeiros invasores se comportam de uma maneira muito semelhante à dos militares, com acampamentos estrategicamente estruturados. Verifica-se também a incredulidade por parte dos habitantes, que já traz consigo uma nostalgia de tempos outros, como se adivinhassem todo o terror por vir:

[...] À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos com o clarão do acampamento, as pessoas procuram se convencer de que não estavam vendo nada e evocavam aquele trecho de pasto como ele era antes [...]. Mais tarde podia haver sonhos com os homens figurando como inimigos, mas eram apenas sonhos, vigorantes somente na escuridão dos quartos, solúveis na claridade do dia. (VEIGA, 2001: 16)

E, assim como ocorre com vários aspectos ruins, a cidade parece absorver a presença dos invasores, referidos como homens da tapera. E estes homens que jamais se apresentaram à população da cidade, mas que chegaram a fincar um mastro no acampamento, marcando, simbolicamente, a tomada de posse começam a modificar o cotidiano do lugar, gerando uma conduta implícita por parte dos habitantes.

A população se comporta de forma passiva diante dos invasores e, ainda que contrariados, parecem não ter saída senão obedecer. O insuportável sentimento de exílio, um ser estranho em sua própria terra. Algo angustiante para a população de Manarairema. Um bom exemplo é de Geminiano Dias, que a princípio se opõe à prepotência dos homens, mas em seguida age como se não tivesse escolha, tendo de se conformar com seu fardo. Como um barqueiro condenado a realizar seu trabalho, ele parece escravo de suas atividades, por mais que se sinta humilhado por eles: as diferenças entre dominado e dominador ficam bem explícitas “[...] a cabeça baixa, num conformismo inconformado, parece que procurando no chão a justificativa para aquele trabalho absurdo, idiota.” [...] (VEIGA, 2001: 45-46)

Em determinado momento, a imagem desse fardo é reiterada pelo termo prisão, utilizado pelo personagem em conversa com um amigo:

O que é que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que vou sair desta prisão? Por que foi que não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não agüento mais! Estou nas últimas! Vejo que vou acabar fazendo uma besteira. (VEIGA, 2001: 46)

A segunda parte do romance intitula-se O dia dos cachorros e marca a segunda invasão da história. Os cães, longe de representar a fidelidade e a proteção normalmente a eles associadas, surgem como mais uma das pragas que assolam Manarairema:

[...] O palco estava armado para os cachorros, e eles o ocuparam como demônios alucinados.

Escorraçados da frente, os cachorros surgiam nos quintais quebrando plantas, revolvendo hortas, derrubando cercas, pulando muros, perseguindo galinhas, matando pintos, parando de vez em quando para retirar chumaços de penas da boca com as patas ou pelo processo de esfregar o focinho no chão. Os homens tentavam espantá-los a pedradas, apanhavam uma pedra e ficavam tontos com ela na mão, não sabendo para que lado jogar, os cachorros eram muitos e vinham de todos os lados, nem tomavam conhecimento da gente, pareciam estar à procura de alguma coisa mais importante. Às vezes se ouvia um tiro e um ganido, que o alarido geral abafava. (VEIGA, 2001: 53-54)

A imagem de cães irreverentes e arrogantes, que parecem ignorar os humanos, aponta o caos que se instaurou na cidade, numa espécie de inversão da

ordem que desatina ainda mais os moradores, remetendo à perversidade utilizada durante a época ditatorial:

Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. (VEIGA, 2001: 54)

A inversão de valores observada atinge um ponto tal que os cães começam a ser reverenciados pelos moradores, ainda que isso seja apenas motivado pelo medo:

[...] De repente ficou parecendo que todo mundo adorava cachorro, quanto mais melhor, e só tinha na vida a preocupação de fazê-los felizes. Se uma criança desavisada apanhava o chicote preparado pelo pai e ameaçava um cachorro mais atrevido, era imediatamente obstada e castigada com o mesmo chicote. A ordem era respeitar os cachorros. Foi um tempo difícil aquele para os puros, os ingênuos, os de boa memória. (VEIGA, 2001: 55)

Após a saída dos cães, reinava uma aparente paz. Porém, o pior estaria por vir, e se concretizaria na terceira invasão, denominada O dia dos bois. Ainda mais intimidadora e surpreendente do que a anterior, essa invasão torna-se uma verdadeira ocupação, trazendo impotência ao povo. A falta de privacidade e espaço enclausura os habitantes da cidade, numa dominação não apenas física, mas também psicológica:

Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. Quando se abria uma janela não se conseguia mais fechá-la, não havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças e pescoços que vinha preencher o espaço.

Frequentemente surgiam brigas, e seus estremecimentos repercutiam longe, derrubavam paredes distantes e causavam novas brigas, até que os empurrões, chifradas, ancadas forçassem uma arrumação temporária. O boi que perdesse o equilíbrio e ajoelhasse nesses embates não conseguia mais se levantar, os outros o pisavam até matar, um de menos que fosse já folgava um pouco o aperto - mas só enquanto os empurrões vindos de longe não restabelecessem a angústia. (VEIGA, 2001: 120)

Nesse ponto da história, sem a possibilidade de sair de casa, devido à passagem estar interrompida pelos bois, as pessoas passaram muito tempo sem poder sair, elas perderam o direito de ir e vir. Através dessas invasões é retratado o desrespeito por parte dos opressores, não havia espaço para dignidade. As pessoas perderam suas identidades, perderam o respeito que construíram durante toda uma vida, eram tratadas como um bicho qualquer.

Outro aspecto relevante no que se refere à alegoria do momento ditatorial diz respeito à tortura, prática usual de intimidação, neutralização e eficaz na obtenção de informações. Traço mais sombrio do regime ditatorial, a tortura aparece descrita no romance por meio das palavras de Pedrinho, massacrado física e psicologicamente pelos homens da tapera:

Eles tomaram ela de mim. Levaram lá para dentro. Eu reagi. Muitos me seguraram. Gritei, xinguei, mordi. Eles me amarraram. Ela ajudou. Nazaré ajudou. Me jogaram numa grota no quintal. Olhe as marcas das cordas. Me davam comida numa gamela no chão. Eu tinha de comer enfiando a cara, como cachorro. Ela ficava perto olhando, de vez em quando empurrava a gamela para longe com o pé, só para me ver me arrastar no chão. Hoje de madrugada manejei soltar as mãos, desamarrei as peias e fugi. (VEIGA, 2001: 128)

Além das táticas de tortura encontradas no texto, expressiva é a indignação do personagem ao relatar que a sua própria namorada os tinha auxiliado. Nazaré simboliza todos aqueles que traíram seus companheiros durante a repressão.

E, se é de repressão que trata *A hora dos Ruminantes*, também não se pode deixar de vislumbrar a perspectiva de redenção, num final apoteótico marcado pela alegria, pela liberdade, numa espécie de comunhão coletiva. Dignas de destaque são as imagens que remetem ao campo semântico do positivo, do honesto:

Ninguém quis perder tempo falando nos homens da tapera, se alguém se lembrou deles foi de passagem, o momento era alto demais para miudezas, agora era festejar e tocar para frente, quem não gostasse que se recolhesse e tapasse os ouvidos.

Meninos acenderam fogueira na porta da igreja, gente grande reuniu-se em volta para aproveitar o calor, apareceram garrafas em várias mãos, até meninos provaram, ninguém censurou porque a noite era de todos, merecida. Os cachorros também, tanto tempo presos em casa, ou

amarrados para não espantarem os bois, saíram para comemorar a desocupação, pulavam em volta dos donos, montavam uns nos outros, rosnavam e se mordiam de brincadeira, metiam-se em correrias por entre as pernas das pessoas e não sofriam ralhos nem pancadas, reconhecia-se que eles também tinham direito de estar alegres. (VEIGA, 2001, p. 136)

A descoberta que abre a citação fala de um céu claro, de ruas limpas, de claridade e de desafogo, numa inquestionável associação com o fim da ditadura, realizada no plano da diegese, mas ainda uma ficção na realidade brasileira da época.

Depois de tantos dias de cães e bois, é do povo de Manaraiema o dia então. Todos pulam e brincam, num sinal de irreverência e liberdade. Os únicos animais a serem vistos pertencem à cidade, e é nesse clima que a narrativa finda, não sem uma constatação um tanto amarga: a de que ainda levará um certo tempo até que tudo seja esquecido, pois as sequelas são muitas e dolorosas:

[...] E mesmo depois que o sol secasse tudo, por muito tempo ainda ficaria a poeira fina, moída pelos cascos dos animais e levantada pelo vento, lembrança amarga dos tristes dias passados. Com aquela poeira se imiscuindo por toda parte, Manaraiema custaria muito a voltar ao que era, se voltasse. (VEIGA, 2001: 139)

O romance finaliza com uma imagem muito expressiva: um relógio de igreja batendo horas, ainda desregulado. Apesar de ainda lerdo, seus ponteiros vão sendo pouco a pouco acertados, em mais uma das metáforas que perpassam o texto. Bons e maus momentos retornam, fazendo um balanço do acontecido e passando a limpo o tempo de Manaraiema.

No contexto desses fatos, o autoritarismo do período militar em muito se assemelha ao mandonismo coercitivo dos homens da tapera. Querendo sempre impor os seus desejos, selecionando as pessoas com quem estabeleceriam contato. A esses poucos com que se relacionam diretamente impõem a sua vontade; torturam-nas física ou psicologicamente; cativam-nas ou com elas negociam de um jeito torto que mais parece coerção e exercício de domínio do que parceria; coagem-nas a agir conforme seus desmandos, submetendo-as a uma autoridade baseada no medo ainda que irracional e utilizam-nas como seus canais comunicativos para impor e difundir uma opressão e uma pressão psicológica.

Apesar de Veiga ter negado qualquer intensão de fazer uma alegoria a Ditadura militar e ter, inclusive, alegado que o livro foi escrito muito anteriormente ao golpe, muitos elementos da narrativa indicam justamente o oposto.

Na obra, se processa uma “zoomorfização dos homens, violentos, invasores, tiranos, tão poderosos que a população prefere conformar-se e curvar-se perante seu poder do que confrontá-los, de tão comprometedora que é a imagem desses homens”.

O romance de Veiga nos dá todos os elementos para crer que ali temos uma alegoria sobre os tempos de ditadura militar no Brasil. Contudo, sendo ou não uma alegoria ou uma metáfora à Ditadura, é certo, que os principais temas de *A hora dos Ruminantes* giram em torno de conceitos como opressão, liberdade e autoritarismo, e estes conceitos se alinham com o estranhamento e as relações assimétricas de poder. O que se impõe entre aqueles dois grupos, tão adversos entre si, coloca-os em posições desiguais, em relações que beiram o verticalismo, termo do espanhol que faz alusão a organização vertical ou hierárquica de poder.

Desse modo, além de um desejo forte e determinado de escrever algo, o propósito de Veiga ao escrever *A Hora do Ruminantes* foi falar da natureza e da reação humana diante do desconhecido, da mudança, da opressão e do estranho. Mas toda a força descritiva do escritor transborda quando alcançamos os dois capítulos finais. Ali Veiga esmiúça os fatos, seus desdobramentos, suas extensões. A apreensão das pessoas, as estratégias para resistir àqueles acontecimentos inusitados que mexiam com os nervos de todos e colocavam a prova a capacidade de resistência daquelas pessoas. Essa capacidade de narrar, em riqueza detalhes, algo que, no final, foi sucinto, impressiona.

Nessa obra, o absurdo e estranho se misturam e ao mesmo tempo não se desligam da realidade cotidiana, pois se comunica com o contexto histórico e social da época ainda que não seja propriamente o contexto do golpe como o autor tenta justificar, tecendo críticas nas entrelinhas. Ao mesmo tempo retrata as maneiras das pessoas do interior, pondo em relevo os valores, os costumes, pensamentos e comportamentos da gente humilde das pequenas cidades e dos inúmeros povoados do Brasil rural.

O narrador nos traz a indagação sobre os governos, sobre os opressores e oprimidos. É isso que o faz ser caracterizado como um narrador crítico, pois, além

de julgar os acontecimentos, ele também os condena. Veiga presenciou momentos bastante difíceis na História do Brasil, essa foi a forma que encontrou de se posicionar diante dos acontecimentos, narrando histórias que falavam do indizível na época, através de geniais alegorias. Ou seja, ele não se deixou oprimir, lutou por sua liberdade, e se posicionou em relação a tudo que acontecia na época.

A proposta é desvelar as alegorias da obra de Veiga, a partir do contexto histórico político social que o Brasil viveu durante a Ditadura Militar, época em que o livro foi publicado, e os meios utilizados na construção, para que a obra não fosse censurada. Desse modo, a partir da análise do contexto histórico e do livro, podemos notar que uma possível leitura para essa alegoria pode ter sido o contexto em que Veiga se encontrava, e que sendo assim Veiga se mostrou insubordinado a um governo repressor, utilizando--se da linguagem como arma na luta pela liberdade.

O louvável é que apesar da obra efetivamente apresentar o absurdo, ser fantástica, ela transcende essas características. Mais do que apenas construir e apresentar alegorias, o discurso nos permite interlocuções que nos levam a pensar a situação de liberdade e opressão do homem;; evidenciando o paradoxo do mundo moderno, através dos desajustes vividos pela comunidade de Manarairama, mostrando o conflito individual, vivido no coletivo, diante da necessidade de compreender os fatos, mas perante a ignorância das pessoas. Refletindo o período Moderno, não apenas na perspectiva de uma obra definida alegórica ou fantástica, mas também assumindo o caráter, que lhe cabe, de obra universal, que dialoga com nosso próprio tempo.

2.2 Alegoria e personificação em *A revolução dos bichos*

A obra, *A revolução dos bichos*, do autor inglês George Orwell, narra a rebelião dos animais de uma granja contra seus donos. Progressivamente, porém, a revolução degenera numa tirania ainda mais opressiva que a dos humanos. Escrita em plena Segunda Guerra Mundial e publicada em 1945 depois de ter sido rejeitada por várias editoras, essa pequena narrativa causou desconforto ao satirizar ferozmente a ditadura stalinista numa época em que os soviéticos ainda eram aliados do Ocidente na luta contra o eixo nazifascista.

É notado o grande interesse da estética naturalista pela atitude do zoomorfismo, é uma técnica muito utilizada no romance naturalista, e é o que podemos ver em alguns momentos de “*A revolução dos bichos*” pois é encarada como um dos determinantes do comportamento.

A revolução dos bichos configura-se como uma obra complexa que transita entre as análises sociais e políticas e as percepções singulares e individuais que possibilitam a um livro diferenciar-se dos demais. Por isso, é uma obra única e extemporânea na literatura universal, independentemente de análises de cunho historiográfico de que tenha sido objeto. Curiosamente, ao contrário desta premissa, a fortuna crítica de *A revolução dos bichos* está alicerçada sobre fatores externos à obra, como o contexto no qual se insere. Dessa forma, o valor literário desta obra resume-se, não raro entre leitores especializados e acadêmicos, a um valor historiográfico cuja representatividade figura como elemento único e essencial da obra.

Assim, ao fazer a leitura de *A revolução dos bichos*, deparamo-nos com diversas análises sobre a Guerra Fria, o comunismo, o capitalismo, a imprensa e a Segunda Guerra Mundial; também, fala-se muito a respeito de Marx, de Trotsky, Lênin e Stalin. O próprio George Orwell (2006: 113), além de tratar sua obra como uma fairy story (conto de fadas), teria afirmado o seguinte: “pensei em denunciar o mito soviético numa história que fosse fácil de compreender por qualquer pessoa e fácil de traduzir para outras línguas”. Dessa forma, é autorizada e legítima uma leitura antropomórfica de *A revolução dos bichos*, visto que há inúmeras evidências de que a obra discorre sobre seu contexto.

Contudo, faz-se interessante notar que, em uma obra cujos título e enredo são protagonizados e antagonizados por animais, praticamente não há leituras que assumam um viés interpretativo animalizado. Ou seja, a perspectiva antropocêntrica e egocêntrica impede-nos de realizar qualquer análise que não protagonize nossa espécie mesmo em um livro intitulado *A revolução dos bichos*, em que a maior parte das personagens são animais. Assim, utilizamo-nos dos animais e de seus arquétipos sem, em momento algum, levarmos em consideração que esse conto de fadas possa ser interpretado como um texto que ressignifique nossa relação com os animais.

Chamamos a isso de uma leitura egoísta, pois leva em conta tão somente aquilo que nos interessa diretamente.

Para analisar alguns pontos importantes da obra talvez, antes de tudo, inicie-se pelo antropomorfismo, que evidencia bem através das características animais, alguns comportamentos que os humanos também acabam tendo.

Os personagens do livro representam personagens e grupos que faziam parte desse período na URSS e que são fundamentais para entender o que aconteceu naquela parte do mundo nessa época

Com o acirramento da Guerra Fria, as mesmas razões que causaram constrangimento na época de sua publicação levaram *A revolução dos bichos* a ser amplamente usada pelo Ocidente nas décadas seguintes como arma ideológica contra o comunismo. O próprio Orwell, adepto do socialismo e inimigo de qualquer forma de manipulação política, sentiu-se incomodado com a utilização de sua fábula como panfleto.

O Homem é a única criatura que consome sem produzir. Não dá leite, não põe ovos, é fraco demais para puxar o arado, não corre o suficiente para alcançar uma lebre. Mesmo assim, é o senhor de todos os animais. Põe-nos a trabalhar, dá-nos de volta o mínimo para evitar a inanição e fica com o restante. Nosso trabalho amanhã o solo, nosso estrume o fertiliza e, no entanto, nenhum de nós possui mais do que a própria pele. As vacas, que aqui vejo à minha frente, quantos litros de leite terão produzido este ano? E que aconteceu a esse leite, que deveria estar alimentando robustos bezerrinhos? Desceu pela garganta dos nossos inimigos. E as galinhas, quanto ovos puseram este ano, e quantos se transformaram em pintinhos? Os restantes foram para o mercado, fazer dinheiro para Jones e seus homens. (George Orwell, 2007. Pg. 12-13)

A fala acima foi dita pelo velho Major, um porco já com certa idade e possuidor de um profundo senso de justiça. O Major tinha como maior ideal de vida tornar os animais da granja seres ricos e livres. Segundo ele, todos os homens eram inimigos e todos os animais eram camaradas e iguais.

O Major deu o pontapé inicial ao movimento na granja que pretendia reunir os animais e incitar uma rebelião. No entanto, acabou por morrer três dias depois de dar os primeiros passos rumo a sua tão sonhada sociedade igualitária.

Quem assumiu o posto de comando após a morte do Major foram os porcos Bola de Neve, Garganta e Napoleão. Os três organizaram os ensinamentos do Major em um sistema de pensamento chamado Animalismo.

O Animalismo é a teoria política fictícia presente no livro de Orwell que se assemelharia no mundo real ao que teria sido o Stalinismo. O Major deu início à revolução embora não tivesse chegado à vê-la. O princípio básico do Animalismo se resumia a uma única frase: *"Quatro pernas bom, duas pernas ruim"*

Os animais ganharam um hino intitulado Bichos da Inglaterra, que sublinhava a esperança e o desejo de igualdade e liberdade entre todos.

Foram instituídos na nova sociedade os sete mandamentos que norteariam o Animalismo e a vida em conjunto:

1. Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo.
2. Qualquer coisa que ande sobre quatro pernas, ou tenha asas, é amigo.
3. Nenhum animal usará roupas.
4. Nenhum animal dormirá em cama.
5. Nenhum animal beberá álcool.
6. Nenhum animal matará outro animal.
7. Todos os animais são iguais. (George Orwell, 2007. p. 25)

Os bichos passaram a ser chamados de camaradas e todos os assuntos de interesse coletivo eram levados a votação em Assembleia. Numa das primeiras reuniões foi discutido, por exemplo, se os ratos eram ou não amigos dos animais. Em conjunto também votaram a idade de aposentadoria para cada classe de animal e decidiram instituir aula de alfabetização para todos.

Foi durante os encontros as escondidas que se planejou uma grande rebelião. Um dia, o senhor Jones bebeu demais e esqueceu-se de dar comida aos animais. Foi o fim e o princípio de uma nova era. Os bichos, diante da fome e da injustiça, juntaram-se e fizeram uma grande revolução expulsando os humanos da fazenda. As mudanças foram rápidas e substanciais: a casa onde o senhor Jones e a sua mulher viviam virou um museu, o nome da propriedade foi alterado de Granja do Solar para Granja dos Bichos.

A vida na propriedade rural corria bem após a revolução. Os porcos não trabalhavam, apenas dirigiam e supervisionavam o trabalho dos outros. Eles afirmavam que, como eram donos de conhecimentos maiores e foram os precursores da revolução, era natural que assumissem a liderança.

Bola de neve, Garganta e Napoleão gradualmente foram galgando privilégios na comunidade. O leite foi desaparecendo e acabou por ser encontrado na comida dos porcos, as maçãs eram recolhidas, à surdina, e levadas ao depósito das ferramentas para serem consumidas também pelos porcos. Pequenos privilégios iam sendo praticados por aqueles que se consideravam trabalhadores intelectuais.

A revolução dos bichos faz referência a fatos que se seguiram à Revolução Comunista (1917) e a era estalinista na União Soviética. Através dos animais, ficamos conhecendo mais sobre a vida em uma comunidade igualitária.

Na referida obra o desejo de Orwell evidência que era denunciar a terrível ditadura instaurada depois que Stalin subiu ao poder. Na história narrada vemos através do porco Napoleão como o poder pode subir a cabeça e como o cargo de liderança faz com que um suposto representante do povo use do seu posto para obter benefícios próprios.

Assistimos como Napoleão se corrompe: o porco começa a furtar leite, a ter acesso exclusivo as maçãs e acaba por se mudar para a casa dos Jones, que deveria ser mantida como um museu por decisão coletiva.

Através da sua literatura, o escritor inglês crítica, por exemplo, o culto à personalidade e a censura. Napoleão a determina época da história quando percebe a sua influência na comunidade, proíbe os animais de cantarem a música que os deixava felizes. Além de serem censurados, nem os animais, nem o leitor, ficam sabendo propriamente o exato motivo da proibição.

A obra parece ser uma mensagem contra o totalitarismo e a opressão, a narrativa nos lembra de como somos todos corrompíveis e como o autoritarismo pode ser pernicioso para a vida em sociedade.

A manipulação de informações e a chantagem, duas das maiores preocupações de Orwell, a fim de tentarem manter os animais unidos em torno de uma vida igualitária, os porcos lembram a todo o momento os seus camaradas como era terrível a realidade na granja na época do senhor Jones.

É de conhecimento de todos que, em quaisquer que sejam as sociedades do passado, do presente e do futuro, existiram, existem e existirão sempre os idealistas que, ao contrário dos ególatras, sonham com um mundo melhor para todos. São eles que exercem um papel de suma importância na história do nosso planeta, pois, através de suas buscas e lutas permanentes, contribuem para o progresso do

mundo. São os filósofos de um tempo. Possuem uma fé inabalável no valor da vida e no poder da razão, ainda que alguns os chamem de sonhadores. Mas não são os sonhos vislumbres das possibilidades? E o Major, personagem central da história, era o maior idealista da Granja do Solar, pois, até quando dormia, sonhava com um mundo melhor para si e para os companheiros. Tinha consciência da finitude da vida e, principalmente, da sua própria, pois, os 12 anos de vida já lhe pesavam nas volumosas costas. Se já não podia sonhar muito para si, ainda assim sonhava para os outros.

Faremos conhecer um pouco da vida de alguns dos personagens da granja solar e sua missão na obra literária.

Major – já nos seus 12 anos de idade, era um porco muito estimado pelos companheiros da Granja do Solar. Era um animal sensível e cheio de sabedoria. Na sua juventude ganhara o primeiro lugar numa exposição, sendo visto com orgulho por todos os companheiros. Premiado e respeitado por todos os bichos, o velho porco expressa seus desejos de dias melhores para todos os animais e explica o Animalismo para os animais. Major dizia que os animais trabalhavam e os humanos quem gozavam dos benefícios desse trabalho. Por isso, o porco incita uma revolta para que todos os trabalhadores possam ter uma vida melhor. Tido em alta conta entre os animais, já com certa maturidade dado a experiência dos seus 12 anos. Era cheio de ideias e foi o primeiro a tentar reunir o grupo em uma sociedade autônoma e igualitária. O personagem teria sido inspirado em Marx, um idealista que mobilizava as massas e faleceu sem ver os frutos da revolução que procurava instaurar. Major apresenta um discurso alusivo de Karl Marx e o socialismo científico. Além disso, lembra Lênin, o idealista do início da Revolução Russa.

Sansão e Quitéria – Dois cavalos de tração da granja. A égua Quitéria já se encontrava na meia-idade, enquanto seu companheiro era alto e forte, capaz de fazer o trabalho de dois cavalos. Não se pode dizer que ele fosse inteligente, mas, o mais importante carregava dentro de si: bom caráter e aptidão para o trabalho, o que atraía o respeito dos companheiros. Sansão especialmente era um trabalhador incansável, um exemplo a ser seguido pelos moradores da Granja. Fiel ao mundo do trabalho e ao compromisso social, ele era considerado o trabalhador modelo da fazenda.

Benjamim – o burro, o que tinha em idade, também carregava em equilíbrio e seriedade. Ninguém nunca o vira rindo. Taciturno, vez ou outra soltava um discorrimento irônico. Era, sobretudo, um grande observador. Percebia-se que nutria certo afeto pelo cavalo Sansão. Animal mais idoso da fazenda, e o mais moderado.

Mimosa – a égua branca era enfunada e frívola, cujo interesse era chamar a atenção, talvez porque fosse responsável por puxar a carruagem do patrão ou nascera assim mesmo, sem a massa cinzenta necessária para compreender com mais clareza a real importância da vida.

Tinha como ponto fraco a vaidade e a gula. Mimosa gostava muito de andar com fitas e de comer torrões de açúcar. Mimosa representa de certa forma o egoísmo e o individualismo por colocar as suas vontades a frente das necessidades dos outros animais.

Bola de Neve – era um reprodutor suíno, cuja aparência metia medo, além de ser caladão; porém, tinha fama de ser responsável e cheio de força de vontade, gozando do respeito de todos, o que prova que não se pode julgar até mesmo um bicho só pela cara. Bola-de-Neve é assim como Major, idealista e inteligente. Este pode ser comparado a Trotski, um dos líderes da Revolução, seguia a risca os ensinamentos de Marx.

Garganta – o porco tinha muitas ideias, era muito falante, mas não tinha boa reputação entre os animais, pois nunca demonstrara que a ética fazia parte de seus princípios. Suas palavras não coadunavam com as suas ações. Garganta e Napoleão, assim como Stalin, usou do culto a personalidade para se afirmar no poder. Por não ser bom orador, usou da figura de Garganta para convencer os animais que Napoleão era um líder bondoso e corajoso. Sem ética alguma, Garganta manipulou os mandamentos do Animalismo para beneficiar Napoleão, se aproveitando que grande parte dos bichos era analfabeta. Garganta representa o departamento de propaganda de Stalin que durante o governo, usou de mentiras para manter a imagem de líder.

Napoleão - O porco Napoleão pode ser representativo de uma série de ditadores como, por exemplo, Stalin (na União Soviética), Augusto Pinochet (no Chile), Mao Tse Ting (na China) e Salazar (em Portugal). Costuma-se associar mais frequentemente a figura do porco Napoleão à Stalin porque ele havia traído os princípios da revolução e possuía uma personalidade violenta. Napoleão de caráter

bem mais agressivo e egoísta, não era tão inteligente ou bom orador como Bola-de-Neve e por isso, arma um golpe com ajuda de nove cachorros ferozes. Obriga Bola-de-Neve a se exilar e à custa de muita propaganda, transforma-o em inimigo da Granja dos Bichos. Napoleão é uma representação de Stalin: não seguia os ideais socialistas, sua ambição pelo poder lhe fez corrupto, usou a KGB/cães, além de permitir a volta da igreja Ortodoxa/Moisés, para manter o povo sob controle.

2.4 Linguagens e interfaces

Interface é o nome dado para o modo como ocorre a comunicação entre duas partes distintas e que não podem se conectar diretamente. No entanto, podemos situar grande parte da produção artística contemporânea exatamente na interface entre ciência e literatura, no paradigma do que se convencionou chamar pós-humano.

No artigo Reflexões Sobre Literatura e Pós-humanismo Sonia Torres (UFF/CNPq) Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira diz: São textualidades que abordam sobre questões fundamentais relacionadas à nossa era de ontologias borradas, em que “a tecnologia e o humano já não se apresentam de forma tão dicotômica”. (BUKATMAN, 1993, p. 5), e que caracterizam a subjetividade de formas novas, por meio de uma representação metafórica da relação entre o ser humano orgânico e as máquinas que ele construiu ou as inovações tecnológicas infiltradas na modernidade tardia, que indicam para outras formas de se conhecer o humano. Essa representação metafórica surge no pós-guerra, quando a literatura, e outros modos de representação, como o cinema e as histórias em quadrinhos, começam a especular sobre as consequências da cibernética para o sentido que damos a humanidade.

Alguns críticos, como Haraway e Hayles, produzem a tecnologia de forma a incorporar o ser humano. Haraway propõe o desmantelamento das fronteiras que dividem o inerte do orgânico, o humano da máquina e, também, o humano do animal.

Em seu conhecimento citado, ensaio precursor, “O manifesto ciborgue” (2000), ~~ela~~ convoca a figura do ciborgue como anunciador não só de um futuro pós-humano, mas de apagamento de categorias como gênero e espécie. Os ciborgues, animais de companhia e outras figurações de que fala Haraway lembram a noção de

rizoma de Deleuze (1997), sugerindo a importância de se criar quadros de referência conceituais que nos permitam pensar a interdependência de humanos e seus 'outros', biológicos ou não, no momento histórico em que esses outros surgem, ou retornam, para pôr em desalinho os fundamentos da visão de mundo humanista.

De maneira semelhante, para Hayles (1999), as analogias entre seres humanos e máquinas inteligentes constroem o humano em termos da máquina, e vice-versa, facilitando, dessa forma, a identificação de nosso envolvimento em um mundo complexo, caracterizado por uma parceria dinâmica entre o humano e o não-humano. Hayles entende o pós-humano como a transferência de informação entre o mundo material, corpos orgânicos e a consciência. Nesse sentido, seu trabalho contesta a separação entre materialidade e informação, problematizando um suposto salto da realidade corpórea para a informação abstrata.

Essas ideias provocam noções tradicionais sobre a individualidade e a delimitação do corpo humano gerando ansiedades e ambiguidades que são mostradas tanto nas narrativas científicas quanto nas literárias. Hayles (1999) dá importância ao papel representado pela narrativa, no sentido de articular o pós-humano como conceito tecno cultural, argumentando que o texto literário muitas vezes mostra, como a ciência não consegue fazê-lo, as questões culturais, sociais e representacionais ligadas às mudanças conceituais e inovações tecnológicas. A literatura é um veículo ideal para se abordar a tecnociência, já que ambas compartilham as mesmas ansiedades do momento cultural em que estão focadas; e por serem áreas do conhecimento sem delimitações claramente definidas. Susan Squier (2004, p. 46), a divisão dos objetos de conhecimento em científico ou literário foi construída como solução para resolver controvérsias do passado, que dizem respeito a âmbitos e regimes disciplinares. Nunca é demais lembrar que tanto as humanidades quanto as ciências são maneiras pelas quais nossa mente busca compreender a experiência humana, muito embora deem ênfase a aspectos distintos dessa experiência. O imbricamento da tecnociência na obra ficcional causa uma reverberação, e expõe os mecanismos complexos que constituem a rede a que damos o nome de conhecimento.

Alguns críticos têm ligado o pós-humano a um mundo pós-ideológico, onde as fronteiras de classe, raça, etnia e gênero já sofreram um colapso, ou em que "a subjetividade humana é [...] uma construção em ruínas" (SILVA, 2000, p. 9). As

imagens presentes e discussões afogueadas sobre a exaustão das humanidades, para além de um simples lamento sobre o “fim de tudo”, sinalizam para o esgotamento dos modelos retóricos antropocêntricos que formam o aparato ideológico ocidental da epistemologia humanista.

A questão do sermos humanos emerge nos debates sobre a modernidade e as experiências do corpo humano. Ao longo do século XX, a definição de ‘homem’ foi alvo de uma crítica filosófica radical impossível de ser ignorada. É digno de nota que o momento em que a antropologia ganhou seu maior estímulo, e em que as demais disciplinas passaram a com ela dialogar, foi, também, o momento em que o humanismo passou a ser contestado como projeto universal, tanto histórica quanto teoricamente.

Essa contestação considera-se na literatura contemporânea, sobretudo em revisões históricas e estéticas. No âmbito deste número temático da revista Gragoatá “Textualidades contemporâneas de ruína e resistência” buscou-se nascer um espaço crítico que se abrisse para o pensamento acerca de como os discursos e ideologias que contribuíram para modernidades presentes e passadas são retrabalhados por autores contemporâneos, instigando-nos a repensar o humano/humanista.

Assim, no gesto de justaposição de ruína/resistência/ficções/pós-humano, nossa intenção é assinalar uma sutileza reflexiva entre esses termos, dentro da proposta de pós-humanismo crítico, defendida por Badmington (2003; 2005,), de perspectiva interdisciplinar, em que o pós-humano figura como pensamento crítico sobre a modernidade, estabelecendo-o dentro da prática crítica de repensar o humanismo.

Os “pós” de pós-humano não implica a ausência do humano ou uma mudança biológica ou evolucionária para além do humano. O ponto de partida é buscar compreender o que foi omitido da visão de mundo antropocêntrica. A produção e aplicação de tecnologias precisam ser entendidas como manifestações da história essa “disciplina impiedosa do contexto” – (E. P. Thomson, citado em APPADURAI, 1996, p. 17) e de forças culturais específicas.

Os debates sobre o pós-humano tratam do impacto das tecnologias sobre nossa compreensão do que é ser humano e trazem à tona oposições como o eu/outro, corpo/consciência, representação individual/social, interpretando tais

oposições, via de regra, como produtos do humanismo. Até a mais refratária das dicotomias humanistas natureza vs. cultura tornou-se alvo de interrogação.

No lugar das oposições citadas, surgem conceitos como superfície, redes, fluidez, pastiche, hibridismos, associados às incertezas da modernidade tardia. Dentro desse quadro, a subjetividade já não é vista como uma unidade metafísica, e o corpo já não é a soma de partes exclusivamente orgânicas. Como resultados das novas tecnologias surgem novas formas híbridas de natureza/cultura, levando a (re)considerações sobre a condição (pós)humana.

Neste sentido, o humano como categoria é referenciado em termos cartesianos é adotado como o modelo a partir do qual ele é percebido nas sociedades ocidentais, via de regra, o que é conhecido como o sujeito humanista tradicional.

2.4.1 Interfaces entre formas de linguagem: *A hora dos Ruminantes*

Neste segundo capítulo, ainda veremos a partir de uma visão intersemiótica, considerando a linguagem verbal romanesca em *A hora dos Ruminantes* e a sua propensão para o registro fílmico, dada a sua natureza metafórico-alegórica, e *A revolução dos bichos*, romance de George Orwell, que já se encontra transposto para a linguagem cinematográfica.

O estudo comparativo do texto literário e o cinematográfico da obra *A revolução dos bichos*, evidencia que houve uma preocupação dos produtores do filme em manter a fidelidade ao enredo do texto literário. Ao analisarmos o espaço da literária e da cinematográfica, podemos afirmar que elas são de extrema importância não só pra tornar a obra atrativa, também para a interpretação de todo o enredo. Sabemos que o texto literário permite ao leitor um maior senso crítico, exerce um melhor acabamento, enquanto o texto fílmico só permite transcodificar o que diz respeito ao visual. Analisar o filme é também, avaliar sob uma perspectiva histórica e considerar a intencionalidade de sua trama.

José J. Veiga nasceu em uma fazenda localizada entre os municípios de Pirenópolis e Corumbá de Goiás. Pesquisadores destinam-se a ideia de sua infância, uma vida ao ar livre: *A hora dos Ruminantes* (1988) tem-se uma história acontecida em Manaraima, onde os moradores são voltados pela curiosidade e

coagidos pelos visitantes. A sua obra provoca desassossego, e o ruminar das palavras que leva o leitor a ter uma impressão única da obra, inacabada, deixando para o mesmo a incumbência de finalizar.

Esta obra vai além da escrita, encaixando os personagens e o espaço em algum lugar no inconsciente do leitor. Em sua obra de José J. Veiga apresenta o espaço de Manarairema, colocando elementos perceptivos ao ser humano:

Já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerras, de enrolar em xales. A friagem até então contida nos remansos do rio, em fundos de grotas, em porões escuros, ia espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando. (VEIGA, 1988, p. 01)

O autor descreve a paisagem de Manarairema mostrando que a natureza só pode ter significação através do imaginário, o que leva a fazer uma releitura de espaço apresentado, isto ocorre em toda a obra, a percepção que leva abrangê-lo, aumentando o seu território. No início o autor mostra que nem o homem e nem a natureza são afetadas pelo avanço da contemporaneidade.

No decorrer da história podemos ver a transfiguração da realidade imagética de Manarairema, onde a presença do homem interfere no equilíbrio entre o imaginário a paisagem e a situação, ele mostra através de um processo gradativo a desfiguração do imagético provocado por esta presença. Este estranhamento começa a partir do momento que chega os visitantes que acampam em um pasto verdejante, onde a fumaça começa a fumar desfazendo a paisagem, observa-se que o autor quer mostrar a gradação da desfiguração da realidade.:

No dia seguinte a cidade amanheceu ainda sem toucinho, mas com uma novidade: um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio, coisa repentina, de se esfregar os olhos. As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova. (VEIGA, 1988 p. 04)

O autor começa a manifestar as conexões cerebrais da fantasia imaginária existentes através das personagens, onde o mapa da cidade vai se desfalecendo e a partir deste momento a noção de território desaparece, Manarairema está solta em

um espaço atemporal e territorial, mas ao mesmo tempo ligado como um grande rizoma de picuinhas, perguntas, fantasias e medo, de onde é impossível se desconectar.

As relações de comunicação e afeto são desfiguradas, o “ser” entra em tensão consigo mesmo, a *psique* (inconsciência) e o consciente, o corpo se estagna não é possível se locomover, e a própria cidade: “ Vivendo como prisioneiros em suas próprias casas as pessoas olhavam suas roupas nos cabides, [...] pensando se voltaria a usar ainda de poderem usar aquilo de novo. Às notícias não eram boas, de toda parte vinham informes desoladores.” (VEIGA, 1988, p.88)

Explicar na visão de autores que estudam a imagem, eco imagem, e mostram que essa não é mais que a consciência que temos dela, se define por ser consciência, assim quanto conectados às diversas formas de leituras aquele momento passa ser o consciente e a sua convergência aponta para um conjunto de transformações e desfigurações do real, ultrapassando a perspectiva provocando assim interatividade entre sujeitos sociais no processo comunicativo.

Dizem que o sal, também não tarda a faltar. Em Valdijurnia já não está tendo. Vai chegar o dia de faltar tudo. É o fim do mundo que vem aí. Que fim do mundo? Eu cá acredito. Quem fez o mundo pode muito bem acabar com ele.” (VEIGA, 1988, p. 02)

Diz-se aí, da invasão e dos moradores se adaptam ou não às modernidades. a invasão é social e política, as pessoas estão estagnadas diante deste avanço, onde o ser é totalmente engessado.

Todos irão ser responsabilizados, ou seja, a sua liberdade de expressão se dissolve como é demonstrado em *A hora dos Ruminantes* (1988) pelo personagem Geminiano que sofre a opressão da modernidade, o que é demonstrado em um diálogo com Deldélio, “- Esse meu não tem, Deldélio. O meu remédio é um tiro na cabeça, um copo de veneno e agarrava-se mais forte ao amigo, como se com isso pudesse descarregar nele um pouco do sofrimento de que se queixava.” (VEIGA, 1988, p. 30).

Sem que ninguém os tivesse contrariado ou falado o que pensavam a respeito, mas o fizeram para mostrar o poder que tinham sobre os moradores. Depois destes absurdos surgem as teimosias, uma personagem passiva, que teima com os visitantes este é Manuel, o que ajuda a todos, que quando Geminiano

procura o para que este arrume sua carroça, e este nega, até Amâncio vem até ele para persuadi-lo e de nada adianta, ele não sede a rigidez da modernidade, prefere a liquidez desta, e respeitar a sua vontade “-Não consertei nem conserto. Cada um sabe o que faz – disse Manuel, e voltou a cepilhar”, (VEIGA,1988 p.43), mas acaba cedendo, quando surge a metamorfose , representada por uma borboleta:

Uma borboleta grande e azul-pomposa entrou tonta na oficina, esbarrou de raspão na parede, pousou no cabo de uma enxó. Os dois olharam para ela encantados, como se nunca tivessem visto uma borboleta igual, ou talvez estranhando que ainda pudesse haver borboleta no ar. Finalmente ela despregou da enxó, tateou pela sala e escapuliu para largo como chupada pelo ar tarde, e eles ficaram mais tristes e preocupados. (VEIGA, 1988, p. 48)

E esta visita o transformou e foi corrompido pela modernidade, engessando o, deixando para trás sua liquidez, “-Eu resolvi consertar a carroça” (VEIGA,1988 p. 40). A decisão do personagem mostra que não deixou ser levado, aceita os visitantes, mas não se junta a eles. Assim o autor fala sobre o que é uma expressão artística, justificam através da criação, não é algo para fazer sentido, como na ficção, a travessia o sossego sugerido na obra onde o narrador faz a passagem da realidade opressora para o imaginário, a fantasia; as invasões dos cachorros e dos bois; não existe significação para tamanhos absurdos. A obra de Veiga, sugere a emancipação do tempo e do espaço onde os grilhões sólidos como: política, cultura e conceitos morais preestabelecidos e preconceitos prendem o ser, a fantasia rompi com estes grilhões. Sendo assim, a ampliação do tempo e do espaço se expande, atingindo as mais remotas prisões. O homem somente perceberá o mundo se estiver sentindo este mundo, levando a libertação social, e o ser se liberta. O processo de personalização promove e encarna massivamente um valor fundamental que é da realização pessoal do respeito pela singularidade subjetiva. No romance, temos Manuel, Mandovi, Apolinário Pai de Mandovi, e Nazaré. Mandovi xinga os visitantes e não rende a pressão, o pai deste Apolinário não sede os desmandos, Nazaré se alia-se a estes e chega até participar de torturas feitas a Pedrinho seu namorado.

O homem ligado ao vazio por não possuir nenhum parâmetro e rigidez, possível de preenchimento de algo que se deseja, o homem não se preocupa com nada apenas é apaixonado por si, Narciso a liberdade seduzindo o indivíduo e levando o apaixonar por si mesmo, vazio é a afirmação em relação ao outro.

2.3.2 Interfaces entre formas de linguagem: *A revolução dos bichos*

As mudanças sociais aconteceram, perante revoluções que, ao longo da história, se manifestaram contraditórias no plano ético e moral mostrando as verdadeiras facetas que o ser humano é capaz de apresentar ou representar quando está no poder.

A obra de George Orwell, "*A revolução dos bichos*", da década de 40, de maneira alegórica trata a questão do poder político com um cunho atemporal no cenário expostos dentro de uma linha imaginária literária exacerbada.

A obra foi transposta para o cinema em 1999 (EUA) com direção de John Stephenson, dentro de um padrão que não faz fronteira com o glamour hollywoodiano, porém preserva a atemporalidade das articulações políticas satirizadas sabiamente por Orwell.

Certamente, a obra literária, para os mais puritanos, tem nuances que o diretor do filme não se ateuve, entretanto, o intento do tópico do pensamento de George Orwell é mostrado de forma honesta.

Os dilemas políticos acontecem e são retratados na Granja do Solar, local onde o proprietário, Sr. Jones, cria animais e tem espaço para o plantio e a pastagem. Os animais sofrem maus-tratos por parte do proprietário e dos empregados, a figura de Jones é vista, pela maioria dos animais, como opressora, mas há consciência por parte deles da diferença do mundo humano e do mundo animal, onde os animais servem, de distintas formas, aos propósitos do Homem.

No entanto, o fomento revolucionário se dá a partir do sonho de um dos porcos, Major. Ele demonstra seu sonho e propõe uma mudança radical da estrutura política e social do universo dos animais, pois gozariam de direitos até então inimagináveis dentro daquela realidade, promovendo o bem-estar comum, sem a interferência do Sr. Jones ou qualquer outro humano, a tônica ideológica era o Animalismo, regime que contempla somente as necessidades e o bem-estar coletivo animal.

Depois da reunião feita no estábulo, na qual todos ouvem as ponderações do porco, apesar de alguns não entenderem e outros argumentarem contra, está

instaurada a revolta contra Jones e seus empregados e os animais saem vitoriosos do conflito.

A partir dessa revolta, os porcos propõem uma Carta Magna, com sete leis, que contemplavam a dignidade e a igualdade das diferentes espécies animais da Granja do Solar e, sem oposição, é aprovada por unanimidade. Essa Constituição deveria ser respeitada e obedecida por todos em prol de uma sociedade justa e igualitária. O único inimigo era o homem e seus costumes.

Entre os animais, as figuras políticas de destaque são os porcos, por se manterem no poder e legitimar a sua política desigual em nome de *A revolução dos bichos*.

George Orwell legitima duas personagens da extinta URSS, Stalin e Trótski, nas figuras dos porcos, Napoleão e Bola-de-Neve (Snowball, no filme¹⁰), respectivamente. O estabelecimento de relação é notório, pois Orwell foi um crítico ferrenho dos regimes políticos ditos revolucionários que se tornaram verdadeiras contradições dentro dos preceitos da liberdade, igualdade e justiça. Não se esquecendo que a obra foi escrita no período da Segunda Guerra Mundial.

Personagem Napoleão



[https://villains.fandom.com/wiki/Napoleo 1](https://villains.fandom.com/wiki/Napoleo_1)

Stalin



[https://www.google.com/url?sa=i&url=http 1](https://www.google.com/url?sa=i&url=http%201)

¹⁰ Animal Farm é um filme de drama de animação britânico-americano de 1954, dirigido por John Halas e Joy Batchelor. Foi produzido por Halas e Batchelor, baseado no romance de 1945 de mesmo nome por George Orwell.

Personagem - Bola de Neve



<https://www.google.com/url?sa=i&url=http> 3

Trótski



<https://www.google.com/url?sa=i&url=http> 2

Como na URSS, os direitos constitucionais não são respeitados pelos porcos, estes os manipulam em prol de sua própria vontade e do benefício singular, instituindo algo pior que a ditadura: o despotismo.

Confusão e angústia se misturam no cotidiano da granja com as contradições do regime político comandado por Napoleão, porém alguns animais se apresentam como massa de manobra, entre eles o cavalo Sansão (Boxer, no filme), literalmente como figura do alienado útil, que não questiona os atributos e os sacrifícios propostos pelo governo suíno, se conformando em proferir que Napoleão sempre tinha razão e que qualquer coisa era melhor que a volta do Sr. Jones, e trabalha exaustivamente todos os dias.

Com o passar do tempo, os porcos vão adquirindo costumes humanos e alterando a Constituição para atender aos próprios interesses. Eles têm consciência da alienação política dos animais, o que percebemos por meio do culto à personalidade de Napoleão e pelos chavões populistas, como camaradas, minimizam problemas e criam um mundo fantasioso de prosperidade e felicidade. Além da preocupação jurídica dos porcos, há também preocupação com a propaganda do governo de Napoleão. Garganta é o porco responsável pelas relações públicas, trabalhando com a manipulação da veracidade dos fatos cotidianos.

A propaganda e a manipulação constitucional formam a dicotomia que faz com que os porcos consigam continuar no poder e tirar todo proveito possível à custa de trabalho escravo daquela nova sociedade.

Entre várias mudanças constitucionais, a de maior destaque está na execução sumária, sem direito ao amplo e contraditório, apenas pela vontade do governo, por não aceitar um contra-argumento.

As injustiças se multiplicam, não há oposição direta ao governo. Os porcos começam a estabelecer relações comerciais com homens e passam a andar com duas pernas. Além disso, o discurso de igualdade e revolução caem no esquecimento das novas gerações que não questionam os direitos da sociedade vigente.

Os 89 minutos do filme dirigido por Stephenson mostram a crítica aos movimentos revolucionários, um pouco da essência humana nos bastidores do poder e da convivência coletiva, ficando evidente que uma sociedade sem castas sociais e sem líderes é totalmente ilusória e utópica.



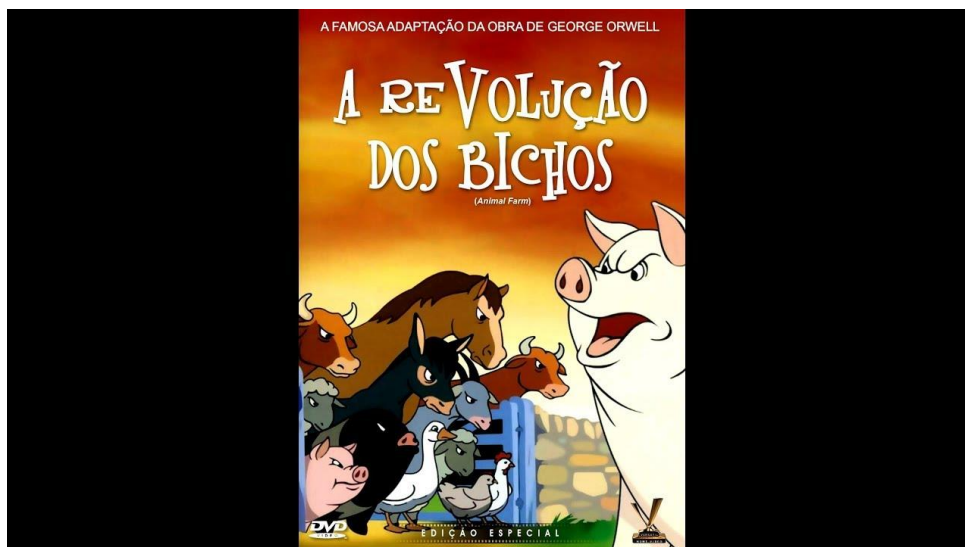
<https://www.google.com/url?sa=i&url=http> 4

Os interesses são distintos e, talvez, ainda que intrinsecamente, entre outros, o autor deixe a mensagem de que somente os menos esclarecidos mereçam ser governados, pelo fato de não saberem pensar e agir por conta própria.

A primeira adaptação da obra-prima de George Orwell foi realizada em 1954 sob a forma de desenho animado numa coprodução britânico-americana. Os diretores pioneiros do longa metragem foram John Halas e Joy Batchelor.

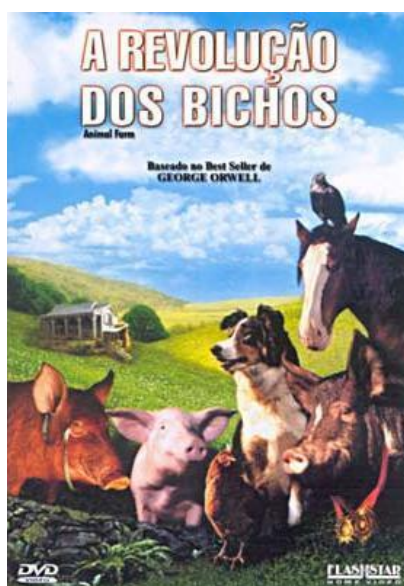
O filme foi importante para a história do cinema na Inglaterra. A revolução dos bichos (Animal Farm) foi a segunda animação longa-metragem produzida no país (a

primeira, *Handling Ships*, data de 1945). O filme foi indicado ao Bafta de melhor animação em 1956.



<https://www.google.com/url?sa=i&url=http5>

A segunda adaptação para o cinema foi dirigida por John Stephenson e lançada em outubro de 1999. Essa nova montagem foi bastante diferente da primeira, especialmente porque já trazia animais reais ao invés de animados.



<https://www.google.com/url?sa=i&url=http6>

Rogers Walters, principal letrista e compositor do Pink Floyd na época, se baseou no livro de George Orwell, *Revolução dos Bichos*, para realizar o álbum. Em 1977, o álbum foi lançado em meio ao início do Punk, e num Reino Unido dominado pela indústria, violência racial, alta inflação e pelo alto desemprego. Roger Waters, o músico de Pink Floyd idealizador do álbum *Animals*, trouxe a influência das alegorias do *Animal Farm* para falar sobre o capitalismo, pois se sentia incomodado com as desigualdades e as atitudes político-sociais da Inglaterra dos anos 70. O pai do compositor, apesar de pacifista, morreu servindo para a Inglaterra na Segunda Guerra Mundial.

O álbum se fundamenta no livro "*A revolução dos bichos*" de George Orwell, mas não se limita a ele.

Waters expressa sua fúria contra a sociedade capitalista e os que detém o poder oprimindo injustamente os menos capacitados. Para expressar, o baixista e compositor divide as pessoas em três categorias animais, que levam os títulos das faixas dois, três e quatro ("Dogs", "Pigs" e "Sheep").

Para ele, "Pigs" são quem detém o poder, os políticos inescrupulosos, aqueles que controlam as massas. Waters refere-se a eles como pessoas sem coração, de atitudes falsas para ludibriar as outras classes e manter a aparência de que tudo está bem. Margaret Thatcher, ex-Primeira Ministra inglesa, é citada na música, assim como Mary Whitehouse, famosa moralista e inimiga do Pink Floyd.

Waters conceitua "Dogs" como os burgueses que fazem qualquer coisa para subir na vida, e quem sabe um dia tornarem-se "Pigs". Trechos da Música trazem a forma maquiavélica pela qual agem para alcançar seus objetivos. Outra interpretação trataria os "Dogs" os repressores, aqueles que, pelas ordens de outros ("Pigs"), usam o poder para manter a ordem. Sob esse prisma, "Pigs" e "Dogs" seriam aliados.

O álbum deixa claro que os "Dogs" desejam tornar-se "Pigs", e mostram-se inconformados por sua situação de ascendentes. Além disso, na última estrofe de "Sheep", Waters menciona que os "Dogs" teriam sido exterminados, e que só teriam sobrado "Pigs" (dominantes) e "Sheep" (dominados).

Em outro trecho da música, Waters fala sobre o trágico fim dos "Dogs": solitários, questionando-se sobre valores morais, e morrendo de câncer pelo remorso de seus atos. Curiosamente, mesmo após detonar os caninos, Waters, na segunda parte de "Pigs on the Wing", refere-se a si mesmo como um "Dog".

Por fim, o baixista traz ao público "Sheep". A referência de ovelhas é para o povo, que sem querer, segue fielmente e sem questionamentos os seus líderes. Waters usa termos como submisso e obediente para referir-se ao povo oprimido.

Na música, Waters faz menção a atos revolucionários para que as ovelhas deixem de ser um rebanho pacífico, mas em seguida frustra as expectativas das ovelhas, alertando-as para a necessidade de submissão aos porcos, caso queiram sobreviver, já que os próprios "Dogs" teriam sido exterminados por causa de sua inquietude.

Também há explícitas referências ao Salmo 23, em "Sheep", como uma clara crítica à Igreja e à forma pela qual a religiosidade age para tornar o povo submisso e seguidor de lideranças previamente determinadas.

Em relação a "Pigs on the Wing" (Partes 1 e 2), a primeira e a quinta faixas devem ser avaliadas juntas. Ambas são raríssimas declarações de amor de Waters à sua esposa, Caroline. Roger tenta dizer, em outras palavras, que apenas o amor e a mútua proteção podem protegê-los dos males causados pelos "animais" e pela sociedade como está posta.

Apesar do fundo político-social, e da constante busca das letras a interface em evidenciar as desigualdades e a ganância, "Animals" também tem em sua musicalidade um ponto muito forte. Só que Walters usa o livro de pano de fundo para uma crítica ao capitalismo.¹¹ São alvos, homens de negócios, políticos corruptos e moralistas. Na produção da capa do álbum, temos o porco inflável que a banda usou junto com a Agência Hipgnosis, o porco inflável, que tinha cerca de 10 metros e se chamava Algie. Ele foi posto sobrevoando entre duas chaminés da Usina Termelétrica de Battersea para a fotografia da capa, a Usina, que olhando de cabeça pra baixo, lembrava um porco. O disco é totalmente anticomercial, possuindo três das cinco faixas com mais de dez minutos, e com bastante nuances musicais.

¹¹ Capitalismo é um sistema econômico baseado na propriedade privada dos meios de produção e sua operação com fins lucrativos.

Tudo remete à genialidade compositora de Waters e à sublime suavidade melódica de Gilmour.

III – RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Neste capítulo, a exemplo do que se fez nos dois capítulos anteriores, apresentamos uma discussão acerca dos aspectos alegóricos, contudo, voltando mais a atenção para as estruturas narrativas em, *A hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga e *A revolução dos bichos*, de George Orwell, trazendo à pauta também a linguagem fílmica, observando relação entre ela e o sistema romanesco de linguagem, o seu alcance e o efeito provocado pelas duas leituras.

Muitos são os diálogos sobre literatura e seus vários modos de expressão. O aperfeiçoamento da sua narrativa e as transformações na forma de se apresentar ao mundo vem se transformando no decorrer da história. O ajuste de obras literárias para a cinematografia é uma das formas que vem diversificando um novo jeito de produção dos textos narrativos modernos. É uma marca da comunicação contemporânea, onde a maior influência vem dos avanços tecnológicos. Na busca do desempenho de adequação para o cinema, a literatura é o ponto de várias discussões; encontramos no cinema uma forma dialética de se facilitar a apreensão da linguagem literária, porque o cinema, ao “reinventar” a literatura, usa mecanismos próprios para expressar a poeticidade textual, como cenários. Não esquecendo que tanto a literatura quanto o cinema são narrativas de ficção.

O cinema e a literatura, não obstante serem artes distintas, provocam e intensificam debates comparativos, mormente pelo caráter narrativo que se encontra na base de ambos.

Essas duas formas de linguagens vêm, ao longo dos tempos, desenvolvendo e, cada vez mais, fortalecendo uma relação de cumplicidade e diálogo mútuo, a partir de suas estruturas mais básicas. Ultimamente, essa relação vem se expandindo com os mais diversos propósitos, dentre os quais podemos destacar a produção de filmes partindo de uma obra literária ou utilizando obras fílmicas como inspiração para a construção de novas narrativas, sempre produzindo algo a partir do já existente. Nesse sentido, há que se destacar o papel dos meios de comunicação que têm o poder de transformar uma obra literária em superprodução cinematográfica, colocando-a em circulação, ao mesmo tempo em que a transformando em narrativa com outros fins, como ocorre com as peças publicitárias, por exemplo.

Às vezes, ao assistirmos a um filme, temos a impressão de que já o vimos antes ou presenciamos uma de suas melhores cenas em outro segmento ou objeto. Isso porque a literatura fornece estruturas que a produção cinematográfica não consegue modificar em suas estruturas de superfícies, tornando inegável a existência de um contínuo diálogo entre esses dois sistemas de signo, vez que o cinema é a conjunção de todas as artes.

É pela forma que a obra se faz autêntica e se perpetua, possibilitando o nascimento de outras obras que trazem em si uma estrutura que já está formada, e então é revestida com aparatos outros que podem criar uma nova autenticidade dadas as suas propriedades únicas. As adaptações de obras literárias para o modo audiovisual demandam um processo cultural complexo que tem sido alvo de incontáveis discussões tanto pelo seu nível de abstração quanto pelo seu caráter inovador. A esse respeito, Guimarães salienta que:

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (GUIMARÃES, 2003, p. 91)

É essa mudança de valores histórico-culturais, nesse emaranhado que se percebe as infinitas possibilidades da adaptação, que se verifica o crescimento de várias narrativas cinematográficas. A arte cinematográfica que por muito tempo foi vista com reservas passa a ser a mãe de todas as artes. Em determinados momentos o cinema faz uso da literatura, e em outros a literatura se utiliza do cinema. Lembrando que a literatura faz uso das palavras e o cinema das imagens. Sendo que, as duas formas artísticas trazem como objetivo geral a elaboração de uma narrativa.

Alguns pontos garantem os traços identitários de cada gênero e cada forma. Na literatura, por exemplo, a linguagem verbal, a estruturação do texto, o estilo, dentre outros elementos completam sua forma de expressão. No cinema, o percurso mais longo e a estrutura mais diversa, utilizando-se de outras técnicas para constituir a narração como, a imagem, luz, cor, música, movimento, dentre outros, fizeram dessa forma, o que se habituou chamar de “arte mãe”.

Podemos assim, dizer que uma das grandes diferenças entre a linguagem visual e a escrita está na forma como elas se apresentam ao receptor. A primeira traz em si uma mensagem objetiva, quase fechada para a participação do telespectador; a segunda está sujeita à participação ativa do leitor, podendo este desempenhar um papel único na construção do sentido do objeto estético.

A relação entre literatura e cinema é antiga. As origens imemoriais daquela, na história da humanidade, serviram naturalmente de base para a origem e a consolidação do cinema como forma de expressão artística. O Cinema, na contemporaneidade, já se encontra claramente fixado na história cultural da humanidade, observando a evolução de seu embrião que data do final do século XIX. Dessa forma, esta é uma forma de arte com “certidão de nascimento”. Na sua evolução, o cinema sempre pautou a caminhada em busca de narrativas, tanto heroicas quanto trágicas ou mesmo líricas arrebatadoras. Assim, ele se depara com a literatura a todo o momento. Na literatura, as palavras acionam os sentidos e se transformam em imagens na mente do leitor. No cinema, por sua vez, as imagens em movimento se oferecem diretamente ao leitor/espectador para serem decodificadas. Pautadas, ora pela junção, ora pela separação desses dois elementos.

Desde a ascensão do cinema como forma estética, os cineastas cultivam uma relação substancial com a literatura, partindo desde os temas até as estruturas narrativo-formais que tem, cada vez mais criando pontos de intersecção entre essas duas formas de trabalho artístico. As semelhanças entre essas formas textuais fizeram do cinema e da literatura, principalmente considerando aquele, em sua fase mais amadurecida, duas fontes de inspiração mútuas. Há entre a literatura e o cinema uma relação em suas estruturas e padrões da qual surgem muitas ações transcriativas e diálogos, que vão desde um discreto intertexto à adaptação, em sua forma mais radical, quando se trata de dar materialidade a uma história. O que se nota, assim, como variação, nos estudos envolvendo essas linguagens, é uma proximidade no modo de construir a narração apresentando uma raiz comum às duas, tanto na forma de criar encadeamentos, quanto na apresentação de suas células dramáticas.

O poeta e crítico francês Baudelaire (1821-1867) nos fala dos abalos sofridos na passagem do século XIX para o XX, destacando uma nova posição do próprio

homem com relação a tudo o que ele experimentava naquele momento diante de mudanças tão radicais em todos os sentidos.

É nessa época de grandes transformações que surge e começa a se fortalecer, de maneira muito rápida e significativa, o cinema como forma de arte voltada para a dimensão interior do homem, em contraponto com o seu exterior. Neste sentido, o cinema estabelece estreita relação com a literatura que sempre se dirigiu mais ao interior desse ser humano.

O cinema, dessa forma, faz uma ligação direta com certas formas da literatura, revivendo aspectos das formas orais que remontam à sua origem. É comum atribuir ao cinema o papel de motivador da literatura, principalmente das formas narrativas, uma vez que, em ambas as formas de linguagem, temos como atividade central, a ação de contar histórias. Na relação entre literatura e cinema é preciso observar o fato de que, enquanto naquela temos um sistema de signos intencionais, neste, sua linguagem possui nas bases um sistema de signos naturais.

Nos dois romances em estudo neste trabalho, podemos observar sinais dessa relação cinema/literatura, como se pode ver na imagem a seguir:



Figura 1 - Imagem do filme *A revolução dos bichos*

No romance *A revolução dos bichos* de George Orwell, essa imagem, de grande importância, é amplamente descrita, de maneira a fixar o momento em que os fazendeiros, após se assustarem com a tomada de uma fazenda pelos animais, elaboram e executam um plano no qual espionam os animais, por meio de equipamentos de escuta colocados no local onde estes se reuniam em assembleia. No cinema toda a cena é construída com poucas palavras, mas com imagens que se tornam muito fortes, uma vez que, pela fotografia bem realizada se pode perceber a força que esta cena já possuía na literatura, graças à forma como ela é traduzida para esse novo sistema de signos.

Dessa forma, o novo texto, o cinematográfico, será o produto de uma tradução criativa, fruto de grande esforço para manter, de maneira implícita, a carga significativa do texto literário, através da tradução intersemiótica, preservando, pela ligação com a obra literária, a essencialidade estética. Assim, o filme se torna uma reinterpretação do romance ao atribuir-lhe outros contornos próprios dessa nova forma.

3.1 A alegoria: do romanesco ao fílmico

A alegoria, como forma de dizer o outro, propicia ao roteirista ao transcriar um romance, um grande leque de possibilidades. Essas duas formas de linguagem, conforme afirma o crítico e artista francês André Bazin, ao trabalhar com questões que definem e caracterizam o cinema, se servem da alegoria, como modo composicional que rompe a aura e aproxima as obras de arte em algum ponto de suas linguagens no qual a metáfora se realiza e se mostra plenamente.

Bazin reporta à fotografia como nova técnica que, inicialmente, provoca grande revolução nas artes plásticas, até que mais tarde o fará no cinema. A fotografia, assim, faria o papel de reproduzir o real, causando com isso modificações importantes no campo estético da pintura, primeiramente, pois esta se desobrigaria de sua função figurativa avançando para o campo abstrato.

Bazin (1991) seria um dos primeiros a utilizar o termo “cinema impuro”, para explicar a sua natureza híbrida; noção que se estenderá logo para as outras artes, começando pela literatura, partindo de estudos que visam ao diálogo do cinema com outras artes. Essa será, sem dúvida, uma atitude acadêmica de elevado significado

para a evolução da linguagem, não só do cinema, como também da literatura, especialmente do romance moderno, que é o objeto nesta dissertação. O princípio de tudo isso estaria nas estruturas narrativas de ambas as formas que muito se parecem, desde as suas formas mais primárias.

Quando o referido autor escreveu seu ensaio sobre o “cinema impuro”, a adaptação era considerada como “o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna” (Bazin, 1991, p. 84).

O que provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas nunca foi tão grandes quando nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado (BAZIN, 1991, p. 85)

Assim sendo, o termo aqui utilizado pelo crítico demonstra a capacidade adaptativa dessa arte, uma vez que a especificidade do cinema nega a unidade costumeira nos outros sistemas de linguagem estéticos. Isso faz da sétima arte um sistema que, embora dialogue com todos os demais, em essência, não viria de nenhum deles.

Contudo, as relações tão próximas do cinema com as outras artes levaram o próprio Bazin a se perguntar:

Será que o cinema, ou o que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? [...] O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral (BAZIN, 1991, p. 84)

O autor, tratando das influências recíprocas das artes nos leva a deparar-se com o romance contemporâneo que também se firmará a partir de uma crise sem precedente na sua história. Dessa forma, a suposta crise do cinema pode e deve ser um momento que se assemelha ao romance que, ultimamente tem, cada vez

mais, se adaptado a novos moldes, tornando o seu processo composicional sempre mais próximo dos roteiros de cinema.

Ressalta-se que, nos anos 1950, tenha sido um momento em que o sentido da palavra influência ganha considerável relevância porque ela marcou os pontos principais do diálogo entre o cinema e as demais formas de arte. Essa percepção mais aberta da obra de arte a partir do cinema fez surgir inovações em todos os sistemas de linguagem. Na França, destaca-se a *Nouvelle Vague*, com Jean-Luc Godard e François Truffaut e no Brasil, o Cinema Novo, tendo à frente o cineasta revolucionário, Glauber Rocha.

Essa nova forma de compor e ver a arte, depois da revolução causada pelo cinema, produz resultados controversos na reação de muitos leitores e até mesmo de parte da crítica, o que leva Bazin (1991) a mais um questionamento, como sempre, oportuno:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia. (BAZIN, 1991, p. 93)

Ao chamar de degradações as transformações e interferências notadas nos clássicos da literatura, Bazin chama a atenção para vários papéis, tanto daquele que cria a obra de arte, passando por quem critica, até chegar na figura do adaptador que promove uma forma de tradução inventiva buscando equivalências, mantendo no texto traduzido/transcrito, os sinais mais profundos e significativos da obra original. Assim ocorre com os romances, tema de nosso estudo quando migram para a linguagem cinematográfica, adaptados exímios construtores da engenharia estética de natureza fílmica. O que dá sustentabilidade a esses filmes é certamente a busca do equilíbrio na transposição da obra.

Certos princípios são muito importantes e devem ser levados em conta no momento de se fazer uma releitura adaptativa. Dentre muitos outros, podemos destacar, como adverte Bazin (1991), o trabalho cuidadoso com os planos de tomadas, como se observa na imagem dos fazendeiros já citada neste capítulo, a visão de profundidade, o jogo de luz e sombras, a duração das cenas, além de outros expedientes que determinam o estilo e garantem a ilusão de realidade que já estava impressa no romance.

Entretanto, não será o acúmulo de técnicas que darão ao cinema ou ao teatro a pujança da literatura, mas, acima de tudo, é importante salientar que na obra adaptada o seu construtor deve cuidar para que o binômio forma e conteúdo sejam um amálgama que no qual não se notem os vestígios, nem de um, nem de outro.

Nos dias atuais, graças aos estudos que lançaram luzes sobre a relação literatura/cinema, a evolução no âmbito dessas duas artes é notória e consistente, posto que ambas suscitam a atenção mais aguçada possível para os rumos que vão tomando a cada dia que passa.

O teórico de cinema brasileiro Ismael Xavier, em seu livro *O olhar e a Cena* promove uma mistura de textos, privilegiando a dimensão histórica, analisando como se dá a passagem do texto teatral e literário para o cinema pensando para além da adaptação. Nesse sentido, a análise do professor teórico passa por questões como a indústria cultural, a atualização dos conceitos de gêneros, bem como a retomada das raízes do cinema, extraindo dali pressupostos e técnicas, detalhes da estrutura que ainda hoje podem auxiliar no trabalho produtivo da câmera.

Xavier (1979) insiste na ideia da influência mútua entre a literatura e o cinema como se observa no trecho seguinte:

O cinema também influencia a literatura, do mesmo modo que o romance do século XIX influenciou o modo de narrar do cinema. Xavier (1978) diz que o Modernismo se preocupou com o cinema, na medida em que ele era a “expressão de uma personalidade artística” (XAVIER, 1978, p. 142).

Assim, Xavier (1991) apresenta leituras críticas centrando o foco em reflexões visando o interior da obra de arte, tanto no cinema, quanto nas outras artes que com ele dialogam, sem poupar críticas à indústria cultural que, nas últimas décadas tem investido massivamente, principalmente no cinema. Nessa perspectiva, as leis do mercado são recebidas com reservas, por entenderem que, segundo o seu crivo e interesse, muito da cultura pode se perder, principalmente aquelas de caráter mais específico ou popular.

3.2 A imagem em dois sistemas de linguagem

Estamos vivendo a era da velocidade, da informação e da imagem. Literatura e cinema são assim lugares de fala privilegiados ante tal realidade. As obras analisadas neste trabalho apresentam, em suas estruturas, temas e tons o testemunho de que a multiplicidade na obra de arte contemporânea tenha alcançado o seu ponto mais alto. Ao se deparar com essa nova forma de arte que incorpora elementos umas das outras, compreende-se a relevância que a experimentação, que marca seu início na virada do século XIX para o século XX, jamais deixou de existir, tampouco arrefeceu seu ímpeto.

A relação que se dá entre a literatura, em especial o romance, e o cinema, estendendo-se às outras linguagens, revela uma espécie de parentalidade originária. São traços estilísticos que se afloram na produção de sentidos nos quais assistimos à iluminação mútua dessas formas estéticas, seja pela palavra, seja pela imagem; pelo movimento, pelo som ou por qualquer outro elemento composicional. Nessa relação, a arte cinematográfica, por se tratar de uma composição combinatória simultânea de elementos vários, palavra, imagem, movimento, gesto, além de outros, é certamente a forma artística que toca diretamente e aciona a dimensão do imaginário, tanto individual quanto coletivo. Nas últimas décadas, com o advento do aparato tecnológico, o cinema aumentou ainda mais o seu potencial para atingir o seu leitor/espectador de maneira ainda mais eficiente.

Há, desse modo, uma revolução do próprio olhar, olhar este que, cada vez mais consegue sintetizar, numa só tomada, a força literária aliada da obra adaptada aliada à força própria da presença cênica do cinema, como se vê a seguir na imagem extraída do filme homônimo ao romance de José J. Veiga, *A hora dos ruminantes*:¹²

¹² Filme com a direção de José de Anchieta que narra a história de um vilarejo sossegado do interior, Manarairama, que um dia é surpreendido pela chegada de homens desconhecidos e misteriosos que se instalam nos arredores. Da estranheza inicial, a população passa a ser objeto de progressiva opressão que tem por ápice simbólico as invasões de cachorros e bois.

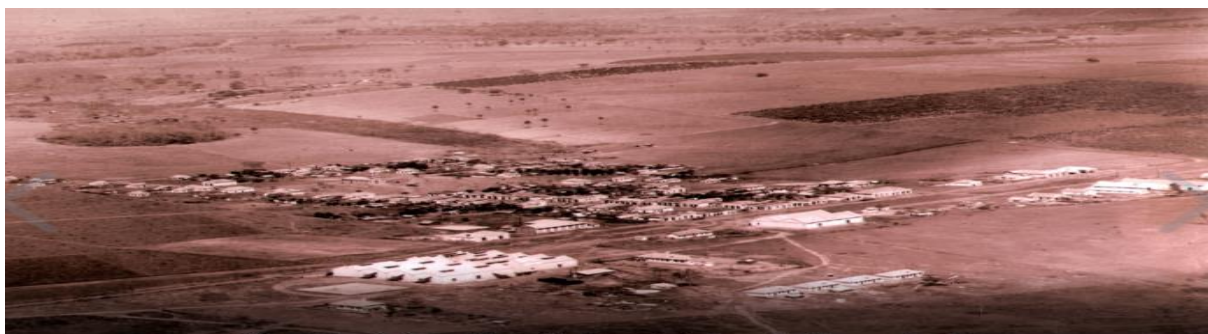


Figura 2 - Imagem do filme *A hora dos ruminantes*

Frise-se que nesta imagem, uma tomada em plano geral à distância, realizando a síntese de toda uma situação descrita no romance, em minúcias. Assim, os recursos cinematográficos dão vida a um olho com visão totalizante, neste caso, mostrando por fora aquilo que a narrativa havia apresentado por dentro.

Isso atesta, de certa forma, os dizeres de George Lukács (2000) sobre o romance, quando fala da interioridade peculiar a esse gênero. Nota-se, então, que as relações entre literatura e cinema impelem, a cada transposição, ambas as artes na direção de novas descobertas e experiências, sejam criativas, sejam teóricas.

Apresentamos, a seguir, as postulações de Lukács (2000):

O romance é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência (LUKÁCS, 2000, p. 91)

As considerações de Lukács (2000) sobre o romance, chamando a atenção para o que ele chama de aventura, fica sugerida uma mistura da natureza épica com a dramática dessa espécie literária, como reveladora do drama existencial do próprio homem, revelando também as faces do mundo, partindo ou atingindo a sua subjetividade ou ainda sondando a intersubjetividade em busca de sua essência.

3.3. Alegoria e hibridismo

O hibridismo é aqui um termo chave, no sentido de que, onde quer eu ele aflore, sugere a impossibilidade do essencialismo.

Carl Young

A alegoria, como possibilidade de dizer o outro, abre caminhos intermináveis para o hibridismo, uma vez que a mistura que traz para a presença aquilo que, nem sempre está tão próximo. No romance e nas telas, a arte modernista e contemporânea, ao romper a aura e se pautar pela descontinuidade, recorre, tanto à alegoria, quanto ao hibridismo posto que rompe também com a imagem e com o percurso do herói clássico e nos faz ver o homem em sua experiência humano-social ontológico-cotidiana.

O fazer artístico-literário nunca mais foi o mesmo depois da descoberta e da ascensão do cinema com suas múltiplas possibilidades, acelerando as mais radicais transformações que, em última análise, consubstanciam os conceitos e os sentidos de hibridismo, considerando a dimensão simbólica dos signos e pondo à mostra as bases das epistemologias, dentro de uma diversidade que impulsiona as relações estético-culturais de um mundo globalizado.

O termo hibridismo e suas derivações movimentam as bases da cultura de nossos dias, pois nele estão contidas as mais abrangentes reflexões, indo desde as mais singelas ações do cotidiano até as mais complexas áreas, do fazer artístico e do conhecimento, incluindo aí os discursos mais variados, passando pelo jornalístico, pelas formas de expressão e comunicação emergentes como os *sites* e demais espaços da Internet que também estabelecem novos lugares de fala, muitos deles dedicados à criação artística.

A semioticista brasileira Lucia Santaella tem manifestado grande interesse pelo hibridismo e realizado estudos significativos sobre esse tema, dada a sua abrangência e relevância, no âmbito do discurso literário e ou nos mais diversos modos de discurso. Suas ponderações partem das bases do vocábulo e chega até as interações da língua, abrangendo também as linguagens, o que teria ligações diretas com o que apresentamos e analisamos neste trabalho, quando partimos de dois romances para neste capítulo, em especial, realizarmos uma breve amostra da

alegoria e o hibridismo nas relações intersemióticas com o cinema, considerando a transcrição realizada, como tradução criativa desses dois textos.

Discutimos aqui a dimensão híbrida como contraponto ao que já fora tomado como artístico exatamente porque era puro, tanto o romance quanto as outras formas de arte e mesmo o cinema em seus primórdios. Destaca-se também que o hibridismo tem se ampliado e atingido questões identitárias em sua face cultural, inter e transcultural.

A palavra hibridismo, aliada ao termo alegoria, é ilustrada, de forma consistente no romance, *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga e também, na narrativa *A revolução dos bichos*, de George Orwell. Em ambas as obras, a presença simbólica dos animais e, quando essas obras são transpostas para o cinema, despertam grande interesse, principalmente no caso do texto de Orwell que exigiu do seu produtor Greg Smith, do diretor de fotografia, Mike Brewster, do editor Colin Green e do diretor John Stephensen, além de imaginação e consciência estética, um laborioso esforço para que o resultado alcançasse e que alcançou.

Na primeira parte deste capítulo, apresentamos e elaboramos uma breve discussão sobre uma imagem emblemática dos fazendeiros retirada desse filme e agora, a imagem escolhida será dos animais, em situação paradoxalmente análoga àquela:



Figura 3 - Assembleia dos animais - *A revolução dos bichos*

Nesta cena, assistimos a uma assembleia dos animais que se cansam de serem subjugados pelo fazendeiro Johny, bêbado, endividado e abusivo. O porco, Velho Major, idealizador da revolução dos bichos, faz o seu discurso no qual ressalta e reitera com veemência: “Os animais nasceram para uma miserável, laboriosa e curta existência”, concluindo em tom eloquente: “Removam o homem” como forma de resolver os grandes problemas que enfrentavam e restituir a ordem natural e a paz.

Contudo, o único momento de atenção e comprometimento dos seus iguais será muito curto. Com a morte do Velho Major, após iniciar a revolta que resultará na expulsão do fazendeiro, outro suíno, Napoleão, assume a liderança e trata de modificar os dez mandamentos criados na assembleia presidida pelo Velho major.

Desse modo, as cenas alegóricas do filme vão se hibridizando, na medida em que os animais passam a explorar e trair os próprios animais, sob o comando de Napoleão que se corrompe e aprende a negociar com os humanos, atraído pela bebida como fizera o antigo fazendeiro, até que tudo se desmorona e a fazenda entra em ruína.

Podemos, assim, buscar conclusões no que depreende do discurso literário-fílmico desses dois romances/filmes, em suas dimensões alegórica e híbrida que trazem à tona o universo fantástico construído e reconstruído à base do processo e procedimentos transcriativos quando os textos romanescos migram para o sistema cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho sobre duas escritas, veigaeana e orwelliana, que tanto nos atraem e nos desafiam; que nos levam a refletir sobre os elementos alegóricos, destacando aproximações e distanciamentos, engendrados pelas escrituras em pauta desses dois autores, nas estruturas narrativas dos romances, *A hora dos Ruminantes* e *A revolução dos bichos*, nosso objetivo nesta pesquisa.

Desse modo, buscou-se, primeiramente, fundamentar as bases teóricas sobre a alegoria, apoiando-nos nos estudos de Flávio Kothe, Carlos Ceia e Walter Benjamin.

Dentre outras, a principal contribuição da teoria de Flávio Kothe para o nosso estudo é a diferenciação, esclarecedora, entre a leitura da alegoria e a leitura alegórica. Por meio dessa distinção, percebemos que, em nossa pesquisa, privilegiaríamos a leitura da alegoria, ou seja, a interpretação dos principais elementos alegóricos na narrativa.

A partir dos pressupostos teóricos de Carlos Ceia, percorremos pelos usos e definições da alegoria desde os poetas gregos e latinos até os preceptistas e autores do século XVI, além de apresentar suas espécies e formas.

Entretanto, a alegoria teorizada por Walter Benjamin é a que mais se ajustou à nossa análise, como já afirmamos, pois, o teórico demonstra como o elemento alegórico se manifesta no texto moderno, exatamente o que nós, também, tentamos desenvolver em nosso trabalho de pesquisa.

No segundo capítulo, nossa atenção se volta para a construção alegórica dos personagens. Verifica-se a ocorrência simultânea do fantástico e da alegoria, categorias que normalmente excluem uma da outra. Veremos também Linguagens e interfaces adaptações cinematográficas demonstraremos, numa análise dos meios, a ação do veículo de comunicação. Não apenas voltada para um público específico como onipresente, veremos esta espécie de “televisores” como possíveis hipérboles orwellianas e veigaeanas no que diz respeito à capacidade de formação ideológica de um público. Acreditamos, contudo, que não seja esse o caso, uma vez que a alegoria e o fantástico se dão em esferas diferentes.

Corresponde à análise, propriamente dita, do romance de José Veiga e George Orwell sob o viés da alegoria, tentamos demonstrar como o procedimento

alegórico pode contribuir para a valorização da literatura como lugar de reflexão, uma das características pontuais nas obras. Percebemos que os autores manipulam os alegóricos no romance, já a partir do seu próprio título e que o estilo singular da escrita, que, como vimos, recupera a oralidade, criando, assim, uma tessitura de vozes, bem como a constante utilização de provérbios parodiados, também favorece a pluralidade de sentidos alegóricos.

No terceiro capítulo apresentamos uma discussão acerca dos aspectos alegóricos, voltando a atenção para as estruturas narrativas em, *A hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga e *A revolução dos bichos*, de George Orwell, trazendo à pauta também a linguagem fílmica, observando relação entre ela e o sistema romanesco de linguagem, o seu alcance e o efeito provocado pelas duas leituras.

Nesse capítulo, mostramos o ajuste de obras literárias para a cinematografia é uma das formas que vem diversificando um novo jeito de produção dos textos narrativos modernos. É uma marca da comunicação contemporânea, onde a maior influência vem dos avanços tecnológicos. Esses estudos que lançaram luzes sobre a relação literatura/cinema, a evolução no âmbito dessas duas artes é consistente, posto que ambas suscitam a atenção mais aguçada possível para os rumos que vão tomando a cada dia que passa. As obras analisadas neste trabalho apresentam, em suas estruturas, temas e tons o testemunho de que a multiplicidade na obra de arte contemporânea tenha alcançado o seu ponto mais alto.

Sabemos que compreender teórico-literariamente uma narrativa como as duas obras é um desafio crítico exigente; discutir essa compreensão, por sua vez, requer não apenas o entendimento de conceitos que procuramos apresentar, mas o entendimento de nosso próprio tempo e de nossa própria natureza. Sem dúvida, três capítulos de uma dissertação não terão sido capazes de fazê-lo a contento, diante das inúmeras possibilidades de leitura e interpretações que poderão ser feitas.

Esperamos, contudo, ter contribuído para chamar a atenção para um recurso retórico brilhantemente utilizado por José Veiga e George Orwell: a alegoria e seu mosaico de sentidos.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Retórica**. Introdução, tradução e notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Martins Fontes. 3 ed. 2009.

BADMINGTON, Neil, **Posthumanism**. Palgrave Macmillan, 2005.

BAZIN, André. **O cinema**, ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, Rio de Janeiro RJ – 2000.

_____. **Origem do drama Barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Trad. Nélio Schneider, Werner Fucks. Rio de Janeiro, Contraponto, 2005 Brasileiro, 1975.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**: narrativas em conflito. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUKATMAN, Scott. **Terminal Identity**. The virtual subject in post-modern science fiction. 4. ed. Durham: DukeUniversityPress, 1993.

CEIA, Carlos. **Alegoria**. In:_____. E-dicionário de termos literários. Disponível em: <[http://www.nsrio.com/arquivo/redens/projetoperegrino/projetos/texto1/Copy%20cybercultures reader](http://www.nsrio.com/arquivo/redens/projetoperegrino/projetos/texto1/Copy%20cybercultures%20reader)>. Londres: Routledge, 2000.

ECO, Umberto. A sensibilidade estética medieval. In: _____. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução de Mario Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FAYARD, Luc. **Les figures de style**. Texto eletrônico. Disponível em: <<http://livez.free.fr/figuresdestyle.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2011.

FREUD, S. **O estranho**. In: Edição Standard Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.17. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. (1900). **A Interpretação de Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GAGNEBIN, J. M. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2º Ed. São Paulo, SP, 1999.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Haraway, Donna. O manifesto cyborg. In David Bell & Barbara Kennedy (orgs.): The Hayles, Katherine. How we became posthuman. Chicago: University of Chicago

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KOTHE, Flávio René. **A Alegoria**, São Paulo, Ática, 1986. (Série Princípios).

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. **O fantástico e estranho na literatura e os desafios da crítica psicanalítica**, Disponível em:
<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7365>

MARTINS, Julia Teitelroit. **ESTUDOS DO ESTRANHO: O FATOR A REPETIÇÃO**
Disponível em:
<http://www.cinema.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=458>
https://docgo.net/info-doc.html?utm_source=reflexoes-sobre-literatura-e-pos-humanismo

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, Paulo: Hedra; Campinas: Unicamp, 2006. Press, 1999.

ORWELL, George. A revolução dos bichos. Trad. Heitor Ferreira. Porto Alegre: Globo, 1971.

RODRIGUES, Selma Calasas. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Tomaz Tadeu da, org. **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOARES, Débora Racy: **Reflexões sobre Melancolia e Alegoria em Walter Benjamin**. Revista Travessias, n.º 9, p. 370-377. Disponível em
<http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_009/cultura/reflexoes%20sobre%20melancolia%20PRONTO.pdf>. Acesso em: 10/11/2019 17:24.

SOUZA, Adriana Vieira: “Muito Além Do Que Se Vê: A Alegoria, Em Ensaio Sobre A Cegueira, De José Saramago” <http://livrozilla.com/doc/1730541/-disserta%C3%A7%C3%A3o-de-mestrado-saramago-adriana-vieira-de-souza>

SQUIER, Liminal Lives: **Imagining the human at the frontiers of Biomedicine**. Durham: Duke UP, 2004.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TORRES, Sonia: **Reflexões Sobre Literatura e Pós-humanismo** (UFF/CNPq)
Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/32937>

VEIGA, José J. A hora dos ruminantes. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.