

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA**

**THAINÁ APARECIDA RAMOS DE OLIVEIRA**

**A CONFIGURAÇÃO DISTÓPICA DA NAÇÃO EM *ANIMAL FARM*, DE GEORGE  
ORWELL E *FAZENDA MODELO*, DE CHICO BUARQUE**

**Tangará da Serra – MT  
2020**

**THAINÁ APARECIDA RAMOS DE OLIVEIRA**

**A CONFIGURAÇÃO DISTÓPICA DA NAÇÃO EM *ANIMAL FARM*, DE GEORGE ORWELL E *FAZENDA MODELO*, DE CHICO BUARQUE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT- como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

**Tangará da Serra – MT**

**2020**

O48a OLIVEIRA, Thainá Aparecida Ramos de.  
A Configuração Distópica da Nação em Animal Farm, de George Orwell e Fazenda Modelo, de Chico Buarque / Thainá Aparecida Ramos de Oliveira - Tangará da Serra, 2020.  
179 f.; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (não)

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2020.

Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva

1. Distopia e Utopia. 2. Ficção e História. 3. George Orwell e Animal Farm. 4. Chico Buarque e Fazenda Modelo. I. Thainá Aparecida Ramos de Oliveira. II. A Configuração Distópica da Nação em Animal Farm, de George Orwell e Fazenda Modelo, de Chico Buarque: .

CDU 82.091

**THAINÁ APARECIDA RAMOS DE OLIVEIRA**

**A CONFIGURAÇÃO DISTÓPICA DA NAÇÃO EM *ANIMAL FARM*, DE GEORGE ORWELL E *FAZENDA MODELO*, DE CHICO BUARQUE**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva  
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT  
(Orientador)

---

Prof. Dr. António Manuel Ferreira  
Universidade de Aveiro - UAveiro  
(Membro externo)

---

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS  
(Membro externo)

---

Profª Drª Elisabeth Battista  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT  
(Membro Interno)

---

Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior  
Universidade de São Paulo – USP  
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT  
(Membro interno)

**Tangará da Serra – MT  
2020**

Aos que suavizaram a jornada acadêmica através de um ombro amigo, momentos de descontração, palavras de incentivo e força.

Dedico em especial ao meu avô (*in memoriam*), por ser luz e referência em minha vida.

## AGRADECIMENTO

É chegado o fim de mais um ciclo e, neste momento, sinto-me tomada por uma enorme emoção em lembrar cada episódio que marcou essa jornada. Lembro-me das noites sem dormir, das leituras inquietantes, dos receios, das horas de angústias; recordo-me, sobretudo, do aprendizado, das amizades conquistadas e das viagens em busca do conhecimento. Cada acontecimento preencheu a existência e enriqueceu a minha formação. Não poderia encerrar esta fase sem agradecer aqueles que estiveram comigo e me impulsionaram a seguir.

Começo agradecendo a Deus por ser a base que me sustenta, pela bênção, proteção diária e pelas pessoas que colocou no meu caminho durante o percurso. Embora não consiga encontrar as melhores palavras para dimensionar e traduzir o sentimento que sinto, quero deixar registrada a minha gratidão aos familiares e amigos que torceram pela realização deste sonho.

Ao meu orientador Agnaldo Rodrigues da Silva, a quem agradeço pela paciência, pela leitura atenciosa, pelas sugestões e orientações valiosas. Grata, sobretudo, por me mostrar o caminho e também guiar a pesquisa que seguiu um percurso da graduação à pós-graduação. Jamais me esquecerei de cada ensinamento que foi socializado.

Agradeço a minha mãe por ser meu maior exemplo, pela esperança, proteção e por compartilhar dos meus sonhos. Sem ela, nada seria possível.

Agradeço ao meu pai por ser um homem de força, garra e por encorajar meus voos.

Ao meu irmão, minha gratidão, por me mostrar que nunca devemos abandonar nossos sonhos. Sua persistência e inteligência me motivam.

As minhas tias/ madrinhas agradeço pelo colo acolhedor, pelo carinho, pela permanente motivação e auxílio nos momentos necessários.

Aos primos/ irmãos Lucas e Paola, agradeço por acrescentar leveza e descontração aos meus dias.

Ao meu noivo, sou grata pelo cuidado, paciência e pelo incentivo a sonhar e acreditar que sou capaz.

Aos amigos Janaina, Franciane, Kamylla, Wellington e Welliton, agradeço o apoio na caminhada, os momentos de descontração, alegria e troca de experiências. A amizade me fez ser mais forte.

Agradeço, em especial, ao Wellington, por socorrer as minhas dúvidas com a língua Inglesa e por compartilhar o amor pela literatura.

As amigas conquistadas na pós-graduação Cleonilde e Reila minha gratidão, pelas palavras sinceras, amizade e por acreditarem em mim.

Grata também as demais amigadas conquistadas ao longo do percurso: Bruna, Josiane e Maria Elisabete, parceiras de estudo que muito me ensinaram.

A Banca avaliadora, gratidão pela leitura atenta e pelo olhar precioso sobre o trabalho.

A todos os professores que passaram pela minha vida.

Ao PPGEL/ UNEMAT, seu corpo docente, coordenadores, secretários do programa, gratidão pela acolhida e brilhante trabalho que desempenham.

A CAPES/FAPEMAT, gratidão pelo apoio financeiro e incentivo na produção científica.

Enfim, celebro e agradeço pelo encerramento (ou quase encerramento) de mais esta investigação. Que venham as próximas! Sinceramente, OBRIGADA.

– Isso de utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração deveria chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vítor antes, para só falar dos que conhecestes. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamento, o paraíso dos cristãos em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no novo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só restou um discurso vazio (PEPETELA, 2013, p.245 e 246).

## RESUMO

Esta tese propõe uma investigação sobre a configuração da distopia nas narrativas *Animal Farm* (1945), de George Orwell e *Fazenda Modelo* (1974), de Chico Buarque, pela perspectiva comparatista. Para o desenvolvimento do tema, foi necessária a recuperação teórico-crítica a respeito da utopia, bem como a releitura de obras significativas sobre o tema, tais como: *A República*, de Platão e a *Utopia*, de Thomas More. O trabalho buscou respaldo nas ideias teóricas e críticas de autores como: Szarchi (1972), Berlin (1991), Gordin (2010), Booker (1994), Berriel (2011) e Coelho (1981), entre outros. A hipótese da qual partimos é a de que há uma distinção entre as formas utópicas e distópicas, passíveis de comprovação no *corpus* da pesquisa, prevalecendo, talvez, a complementaridade entre esses dois lugares antagônicos (positivo e negativo), pois, ao passo que a utopia caracteriza-se pelo anseio do homem por um espaço melhor e mais igualitário, a distopia é pensada como uma crítica à racionalização da vida estabelecida na utopia. Desse modo, a representação ou descrição de organização social distópica estimularia a extinção da liberdade e, conseqüentemente, favoreceria a criação de sistemas totalitários. Diante disso, a distopia estaria configurada, a partir do século XX, em suas esferas políticas e humanas, embasada nas Guerras Mundiais, Auschwitz, regimes totalitários e ditatoriais. Nessa perspectiva, teóricos como Adorno (2012) e Benjamin (1984) dão respaldos à compreensão de como esses contextos atingiram o material literário. Esses fatores podem ser identificáveis em *Animal Farm* (1945) e *Fazenda Modelo* (1974), e, por isso, serão analisados à luz dos estudos literários, naquele movimento que segue dos elementos da narrativa aos eventos da história oficial.

**Palavras-chave:** Distopia e Utopia; Ficção e história; George Orwell e *Animal Farm*; Chico Buarque e *Fazenda Modelo*.

## ABSTRACT

This thesis proposes an investigation about the configuration of dystopia in the narratives *Animal Farm* (1945), by George Orwell and *Fazenda Modelo* (1974), by Chico Buarque, from a comparative perspective. For the development of the theme, it was necessary the theoretical-critical recovery regarding utopia, as well as the rereading of significant works on the theme, such as: *A república*, by Platão and *Utopia*, by Thomas More. Our study is supported by theoretical and critical works by authors such as: Szarchi (1972), Berlin (1991), Gordin (2010), Booker (1994), Berriel (2011) and Coelho (1981). The hypothesis formulated in this thesis is that there is a distinction between utopian and dystopian forms in the research corpus; however, what prevails is the complementarity between these two antagonistic places (positive and negative), since, while utopia is characterized by man's desire for a better and more egalitarian space, the dystopia is understood as a criticism of rationalization of life established in utopia. The representation or description of dystopian social organization seems to promote the extinction of freedom and, consequently, support the creation of totalitarian systems. In view of the above, we start from the assumption that dystopia is configured, from the 20th century, in its political and human spheres, based on the World Wars, Auschwitz, totalitarian and dictatorial regimes. In this perspective, theorists such as Adorno (2012) and Benjamin (1984) provide support for understanding how these contexts reached the literary material. These factors can be found in *Animal Farm* (1945) and *Fazenda Modelo* (1974), and will be analyzed in the light of literary studies, focusing on the elements of the narrative and the confrontation with events in the official history, in order to identify and prove ruptures and continuities, both between literary works and between fiction and history.

**Keyword:** Utopia and dystopia, Fiction and History, George Orwell and *Animal Farm*; Chico Buarque and *Fazenda Modelo*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I.....	19
<b>ESCRITURAS DO SILÊNCIO: A FICÇÃO NA CONTRAMÃO DA HISTÓRIA .....</b>	<b>19</b>
1.1. Intelectuais: sujeitos empenhados socialmente .....	19
1.2. Libertação pela escrita: George Orwell e Chico Buarque.....	29
1.2.2. George Orwell .....	37
1.2.2. Chico Buarque .....	52
1.3. <i>Animal Farm</i> e <i>Fazenda Modelo</i> : traumas sociais em narrativas distópicas .....	65
1.4. Utopia e distopia como espaço de resistência .....	74
CAPÍTULO II.....	83
<b><i>ANIMAL FARM E FAZENDA MODELO: AS VOZES DA NARRATIVA .....</i></b>	<b>83</b>
2.1. A Raiz do diálogo: George Orwell e as adaptações .....	83
2.2. Distopia como recurso estético na construção do espaço sócio-histórico e político .....	96
2.3. Antropomorfização e Zoomorfização: dimensão distópica dos personagens .....	104
2.4. Configurações distópicas e as vozes do texto .....	116
CAPÍTULO III .....	127
<b>NOS FIOS CONDUTORES DA DISTOPIA.....</b>	<b>127</b>
3.1. Percursos narrativos: a intertextualidade em questão .....	127
3.2. O tempo histórico sob a égide do poder .....	140
3.3. A construção de personagens distópicos .....	149
3.4. Experiências distópicas.....	162
CONCLUSÃO.....	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	175

## INTRODUÇÃO

Esta tese apresenta uma análise sobre a configuração da distopia nas narrativas *Animal Farm*, de George Orwell e *Fazenda Modelo – novela pecuária*, de Chico Buarque, que, pelo método comparatista, empenha-se em um confronto entre os elementos da narrativa, não apenas para identificar suas semelhanças e dessemelhanças estruturais, mas, sobretudo, analisar o diálogo entre a criação literária e a história. A relação da ficção com o contexto de produção de cada autor torna-se fator crucial para identificação da construção distópica e, sem dúvida, determinante na comprovação da hipótese levantada.

A seleção do *corpus* se justifica por meio das narrativas, pois elas carregam as faces do autoritarismo no enredo, assim como do processo de institucionalização de certo governo totalitário ou ditatorial. Essas obras estão imbuídas do discurso autoritário, perceptível no modo como ele é construído e, sobretudo, na construção das personagens e no mundo que elas estão ambientalizadas. A priori, pode-se considerar que os cenários em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* favorecem a verticalização da discussão, principalmente sobre a função da literatura que, ao superar a concepção da mera fruição estética, alcança a avaliação de valores culturais, políticos e existenciais do mundo em que se vive.

A observação dos momentos críticos da história nacional e mundial sobre os quais Orwell e Buarque construíram as suas tramas, leva a compreensão do significado que esses episódios tiveram no retardamento e/ ou desenvolvimento do pensamento das sociedades. O resultado, portanto, são produções voltadas para o caráter crítico e revolucionário, como formas de examinar a consciência social. A história e crítica literária demonstram que, ao longo dos séculos, houve escritas criativas cada vez mais preocupadas com os problemas sociais, edificando um compromisso ideológico, que seguia além do divertimento e do despertar das emoções. Tratava-se de uma produção empenhada que permitia ao homem se conectar com a realidade de seu tempo.

O século XX, por exemplo, trouxe análises textuais que aproximaram a literatura da sociedade, tornando ultrapassada a visão da produção cultural apartada do seu objeto (homem e mundo). Não é de se estranhar que os grandes líderes dos regimes ditatoriais e totalitários, enxergavam nas manifestações culturais um perigo para a sociedade, pois poderia despertar a consciência para análises aprofundadas sobre o sistema político vigente.

No lastro da escrita engajada, Eric Arthur Blair, escritor inglês, ficou conhecido pelo seu pseudônimo George Orwell. É importante destacar que ele não enveredou apenas no cenário literário, mas também colocou a sua escrita a serviço dos textos jornalísticos, dando

corpo e vivacidade à realidade a sua volta. Soma-se a essa questão, o fato do escritor ter sido também um crítico literário, aliás, um crítico da sua própria escrita, uma vez que ele tecia julgamentos sobre aquilo que escrevia.

A produção orwelliana desenvolve um senso político e ideológico, construído a partir de 1936, quando ele assumiu uma postura mais madura e olhares mais críticos em relação ao totalitarismo. É nesse cenário que a obra *Animal Farm*, publicada em 1945, traduzida no Brasil com o título *A Revolução dos Bichos*, surge como uma alegoria, produzida pelo contexto pós Revolução Russa. Nessa produção, os animais, cansados da escravidão imposta pelos humanos, resolvem organizar um sistema que afastaria o homem de sua convivência, criando uma sociedade mais livre e harmoniosa.

No cenário brasileiro, Francisco Buarque de Hollanda, artisticamente Chico Buarque, alinhou a sua escrita às questões sociais e políticas, seja na música, na dramaturgia ou na literatura. Além disso, assumiu uma postura atuante contra o regime militar brasileiro (1964-1985), momento em que o país esteve sob o comando dos militares que, de forma austera, aplicava a censura e opressão aos opositores. Esse foi o contexto de produção de *Fazenda Modelo*: novela pecuária, cujo enredo é uma reflexão a esse período sombrio da história brasileira.

Aproximar *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* não é tarefa simples, pois o leitor tem diante de si representações sociais complexas, geradas em contextos históricos de distintas motivações culturais e políticas. É importante salientar o papel do intelectual público nas questões que demandam a análise de pontos críticos da estrutura sociocultural e política da sociedade. Esse intelectual detém a capacidade de atingir o público, discutindo questões pertinentes que conduzem à análise das estruturas culturais. Desse modo, a importância desse agente e o seu papel na sociedade é um dos aspectos que serão discutidos nesta pesquisa para, enfim, compreender como os autores abraçaram um discurso contra a hegemonia, desfavorável ao sistema antidemocrático.

Orwell e Buarque desenvolveram o pensamento crítico na denúncia de mazelas sociais, promovendo a interação e intervenção da literatura sobre a realidade histórica. Para compreender essa ótica, partiremos do pressuposto aristotélico de que o ser humano é um animal político; portanto, não há como se esquivar dessa prática. Para embasamento teórico da pesquisa, recorreremos aos autores: Gramsci (1982) e a noção de Intelectual orgânico; Sartre (1993) e a ideia de intelectual universal; Foucault (1982) que investe na diferença entre intelectual universal e específico e, aproximando mais do cenário crítico-teórico da

atualidade, Edward Said (2005), que constitui uma figura de referência para pensar a definição de intelectual.

Ao longo da pesquisa, outros pesquisadores serão fundamentais na composição conceitual sobre a noção de distopia como elemento de complementaridade e criticidade às utopias. Autores como Szarchi (1972), Berlim (1991), Gordin (2010), Booker (1994), Berriel (2011) e Coelho (1981) apresentam uma linha de pensamento que possibilita a compreensão de uma espécie de virada distópica, isto é, o momento de metamorfose da utopia para a distopia. Essa transformação pode constituir o fruto de revoluções, regimes totalitários e autoritários, gerados pelo século passado. Para entender essa questão, os nomes de Adorno (2012) e Benjamin (1984) mobilizam a compreensão de como esses episódios interferiram na vida social e, conseqüentemente, na arte e na literatura.

O estudo sobre a dimensão distópica também será pautado em Hanna Arendt (2012), pois suas teorias auxiliam na percepção de como esses sistemas (distópicos) foram constituídos; a autora apresenta aspectos que trazem essa discussão, entre os quais a linguagem autoritária construída. Essa dimensão faz-se mediante algumas estratégias usadas para manter o poder, em muitos casos mascaradas de uma pseudo ideia de organização, para conduzir a sociedade a um processo de alienação política e social. A dinâmica se faz a partir de alguns recursos como as propagandas e o discurso centralizador de um líder, que produz dizeres voltados à massa. A ideia de discurso, manipulação e ideologia também faz parte do pensamento de Bakhtin (2010), que tece considerações fundamentais sobre as múltiplas vozes que caminham no romance, essas que podem ser construídas de diversas maneiras, e que carregam as marcas ideológicas.

Os aspectos acima apontados constituem marcas linguísticas que são inerentes nas relações de poder. Nessa discussão, Ferdinand de Saussure (2012) define a língua como um sistema orgânico e social. Isso significa que a língua é poder, pois obriga a realizar escolhas. Roland Barthes (2007), por sua vez, dirá que a literatura é uma forma de romper e trapacear com esse poderio, frente à dimensão criativa e libertadora, pois mexe com os signos, manipula a linguagem para que ela possa sair da servidão. Mario Vargas Llosa (2004) é um exemplo de autor que compactua com essa noção que relaciona linguagem e poder, considerando a literatura como forma de expor aquilo que ficou subjacente nos discursos oficiais e institucionais.

*Animal Farm* e *Fazenda Modelo* é um *corpus* relevante para pensar a literatura sob a ótica das relações de poder, uma vez que essas obras expõem situações conflitantes de sistemas totalitários e ditatoriais. Vale lembrar que as experiências traumáticas ocorridas no

Brasil deram acesso ao autoritarismo; porém, mesmo com esse direcionamento dado pelo governo militar, algumas vertentes da historiografia considera que a Ditadura no Brasil não foi totalitária. No entanto, as marcas autoritárias, a coerção e a ausência de liberdade que acometeram a sociedade do período, estabelecem uma relação com o sistema totalitário. Além disso, a padronização e desarticulação social que aparecem nas narrativas de Orwell e Buarque demonstram características do totalitarismo.

Em *Animal Farm* há a tentativa de criar uma sociedade igualitária regida pelo animalismo, uma proposta de organização social, em que os animais tornar-se-iam independentes dos humanos. Por esse motivo, a troca de nome da *Manor Farm* para *Animal Farm* confere maior alteridade aos animais; revela também, de maneira mais incisiva, a idealização pelo coletivo, regulamentada pelos mandamentos (regras) da organização social. Tais transformações mostram como aquele que está no poder (no caso dessa narrativa, os porcos) pode se corromper em benefício próprio.

Essa questão também pode ser identificada em *Fazenda Modelo*, que, ao criar um cenário fictício para falar sobre a Ditadura Militar, apresenta uma comunidade bovina administrada, de forma austera, pelo boi Juvenal e seus correligionários, que falseiam um discurso desenvolvimentista. Essa é uma estratégia utilizada para forçar as demais personagens a seguir os desígnios do líder, a partir de um tom ameaçador que solidifica o poder, a violência e o sacrifício.

As narrativas mostram como o discurso autoritário é arquitetado e quais as ferramentas usadas para manter o controle social. Bakhtin (2010) discute essa questão ao falar sobre o jogo de poder e como as palavras do Outro são incorporadas no discurso, que, em síntese, essas palavras podem ser autoritárias ou persuasivas. Uma das maneiras de estabelecer o discurso autoritário poderia ser através do silêncio dos interlocutores, aos moldes do que ocorre nos regimes totalitários e ditatoriais.

Esse discurso configura-se, também, como forma de mascarar a falsa ideia de organização social, alienando as personagens e as afastando da problematização das questões políticas. Para ilustrar como esses discursos são construídos, Hanna Arendt (2012) aparece como um importante nome nessa discussão, pois ela apontará essa ferramenta de manutenção de poder, em que se pode destacar as propagandas e os *slogans* como criadores de um ambiente de persuasão e, simultaneamente, de silenciamento.

Todos esses aspectos que conferem centralização do poder, discursos monológicos e opressivos podem se tornar satisfatórios à produção de distopias, termo este que se realiza em paralelo com a utopia. O gênero utópico é antigo e remete desde as produções clássicas como

A *República*, de Platão. A partir da racionalização de um espaço perfeito, sobretudo no livro *Utopia*, de Thomas More, há a criação de um “não lugar” que aguça o olhar crítico sob a Inglaterra do século XVI. De acordo com Teixeira Coelho (2009), as utopias são anseios do homem pelas invenções, descobertas e revoluções.

Não se pode fixar apenas no conceito de utopia como idealização de um espaço, mas compreender que, ao criar um ambiente idealizado, arquiteta-se uma crítica da realidade presente, resultante de crises históricas e sociais. É importante destacar que mesmo havendo um tom provocador em relação ao contexto, isso não significa que há uma simples releitura da realidade, modificando aspectos para atender ao que o homem almeja. Tomando como base essa ideia, cria-se a hipótese de que em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* a utopia dá o tom inicial da narrativa, mas, gradualmente, isso se transforma em distopia.

A narrativa de Orwell estabelece um ambiente onírico, carregado pelo senso de mobilização, pois, o Velho Major narra um sonho que tivera, ao mesmo tempo em que convoca os animais para se rebelar contra a servidão em que viviam. Na mesma direção, *Fazenda Modelo* inicia com a descrição de um espaço agradável para se viver, mas que se transforma, mediante a instalação de um novo sistema. Em ambas as narrativas, não há uma idealização do tempo e do espaço, mas sim a crítica a esses elementos que são favoráveis ao exercício do poder na esfera pública ou política.

Respaldados em Gordin (2010), afirma-se que as diferenças entre utopias e distopias seguem além do espaço. Ao mesmo tempo em que há distinção entre as duas esferas, há também pontos de aproximação e complementaridade. Pode-se também pensar a escrita distópica como uma crítica à racionalização da vida, que é estabelecida na utopia como fator que acaba extinguindo a liberdade. Berlin (1991) salienta que essa proposta irá exaltar o direito a subjetividade, elementos que aparecem em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, considerando que, em nome de um espaço estável e ordenado, as personagens precisam abrir mão dos seus desejos pessoais para servir apenas à coletividade (uma falsa coletividade).

O pensamento de Horkheimer e Adorno, em *Dialética do Esclarecimento* (1991), auxiliam no debate acerca da crítica à racionalização. Para esses autores, a racionalização é uma nova forma de barbárie, diante do novo contexto social tomado pelo século XX. A exacerbação desse racionalismo, que tende a provocar uma “crise da razão”, é fruto de um processo de perda do sentido de humanidade, isto é, há uma melhoria no quesito tecnológico e científico, porém a questão humana é ignorada. Todo esse processo faz com que o homem, por fim, seja um ser manipulável.

No intuito de responder à hipótese que se pauta na configuração distópica nas duas narrativas do *corpus*, o trabalho de investigação apresenta-se estruturado em três capítulos.

O primeiro discutirá a figura do intelectual, a fim de pensar os autores nessa categoria de personalidade pública, a partir do estudo de suas obras. Acredita-se que isso dará suporte para compreender como as obras em estudos foram produzidas e quais as características estéticas desses autores. Esses aspectos servirão também como caminho para pensar a raiz do diálogo entre essas obras, alimentadas pela relação entre o factual e o ficcional.

Em um segundo momento, mergulhar-se-á mais especificamente nas narrativas em análise, esmiuçando os aspectos que auxiliam na caracterização das distopias. Para isso, é preciso entender qual é a raiz do diálogo entre as produções, identificando como a obra de Orwell foi traduzida e recepcionada no Brasil. Esse elemento poderá ser um dos pontos de compreensão sobre a estrutura de *Fazenda Modelo*. Além disso, será feita uma investigação sobre o processo de antropomorfização, destacando como esse processo ajuda na sustentação das bases distópicas. Nesse capítulo, serão discutidas também as vozes que se proliferam no texto, pois, conforme Bakhtin (2010), as narrativas carregam em seu plano diegético os vários discursos que se encontram na sociedade.

No terceiro capítulo, será desenvolvida uma análise sobre a categoria temporal em uma perspectiva sociológica, a partir do olhar teórico de Paul Ricouer (1994). Além disso, será desenvolvida uma linha de pensamento que colocará em discussão a configuração distópica, a partir de características e ações dicotômicas dos elementos narrativas. Booker (1994) salienta que a distopia é uma forma de desafiar os ideais utópicos; sendo assim, características que nas utopias são classificadas como positivas, o olhar distópico irá classificá-las como negativas, pois resultará em um processo de mecanização do indivíduo. As construções distópicas serão estudadas como arquétipos que auxiliam na percepção de como a linguagem literária atua na construção da crítica social, considerando que elas ofertam a possibilidade de questionar e refletir sobre a organização do tempo e do espaço.

Esses apontamentos levam a pensar nos motivos que fizeram as distopias se tornarem ferramentas para a representação literária, não apenas da “era dos extremos”, parafraseando Eric Hobsbawn (1995), mas também dos eventos que se estenderam à posteridade. A estrutura social, erguida pelo gênero distópico, constitui ambientes rígidos, cujos valores éticos e morais se perderam pelo caminho que, inicialmente, eram utópicos. *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* potencializam olhares muito próximos à realidade histórica, ocasionando um enfrentamento com tendências sócio-políticas opressoras. Por isso, elas são obras da literatura

que desafiam o sistema, cuja linguagem referencial faz localizar momentos históricos específicos, mas passíveis de significação em épocas e lugares distintos.

## CAPÍTULO I

### ESCRITURAS DO SILÊNCIO: A FICÇÃO NA CONTRAMAÇÃO DA HISTÓRIA

#### 1.1. Intelectuais: sujeitos empenhados socialmente

O homem é um animal cívico, mais social do que as abelhas e outros animais que vivem juntos (ARISTÓTELES).

O Homem não vive somente a sua vida individual; consciente ou inconscientemente, participa também da vida de sua época e dos seus contemporâneos (THOMAS MANN).

A ideia expressa por Thomas Mann no excerto em epígrafe revela a relação do homem com o seu espaço social. O enunciado retirado do livro *A Montanha Mágica* coloca, de certa forma, em diálogo com o pensamento do filósofo grego Aristóteles, ao afirmar que o homem é um animal político. Embora haja uma distância temporal extensa entre o pensamento aristotélico e as proposições atuais sobre a conexão do ser humano com o meio em que ele vive, tais ideias podem servir de prelúdio para pensar a natureza social dessa relação. Nas entrelinhas da proposta aristotélica, identifica-se que a vida em comunidade é necessária para a sobrevivência e a essência do humano; um ser inacabado, mas detentor da voz, o que o torna um ser político. Esse ato demonstra o exercício do direito da fala, caracterizando a política como uma ação continuada no seio da sociedade, pois, entende-se que a preocupação com as questões públicas é da natureza do homem. O conceito de Animal político, cunhado pelo discípulo de Platão, é reflexo do desenvolvimento em sociedade, isto é, ele considera a importância do homem em buscar meios para a melhoria das condições de vida.

Essas ideias asseguram um painel inicial na concepção da intelectualidade; porém, é importante destacar que Aristóteles insere o homem e a sua participação social, mas não ainda com a profundidade necessária para se entender a questão. Para caminharmos mais profundamente, partiremos de alguns questionamentos: O que se entende por intelectual? Qual a sua função? Escritor e intelectual são sinônimos? Quais as suas esferas de atuação (pública ou privada)? Essas perguntas auxiliam na caracterização do intelectual; no entanto, cabe ressaltar que não objetivamos traçar a história conceitual do termo, mas procurar estabelecer um panorama.

Embora nos textos clássicos, como o de Aristóteles, já vemos ressoar uma tênue reflexão sobre o homem e a sociedade, é a partir do século XX que a palavra “intelectual” ganha corpo em trabalhos como o de Gramsci, Sartre, Foucault, Adorno entre outros. A primeira questão que devemos acentuar sobre o vocábulo, é que não se trata de uma palavra advinda da modernidade, visto que, em tempos mais remotos, já havia figuras muito próximas ao que hoje se entende por intelectual.

Em *Os intelectuais e a educação das massas* (2000), Antônio Carlos Máximo afirma que o contorno do conceito começa a ser desenhado no século XII, porém ganha uma consistência maior no século XX. Embora o autor diga que há um consenso em afirmar o surgimento da intelectualidade a partir do caso *Dreyfus*, que será explicado melhor mais à frente, ele acredita que desde a Idade Média já havia verdadeiros intelectuais, e que, portanto, situar o estudo apenas no século XX seria, segundo ele, um “problema de delimitação, ou de uma opção de estudo” (p. 19). Mesmo acreditando que o termo remete a tempos remotos, optamos em compreender o fenômeno a partir desse evento de natureza social e política, em razão dele possibilitar ver a função do intelectual como um ser comprometido com a realidade.

Na tentativa de fazer um breve esboço da trajetória do intelectual, percebe-se que no século XVII o público era restrito e a escrita uma espécie de distração para um pequeno número de moradores da corte, do clero, da magistratura e da burguesia rica. No período seguinte, começa a surgir um ambiente favorável para o desenvolvimento da liberdade de escrita, que passa a ser vista como um meio de comunicação, uma forma de produzir ideias que poderiam ser transformadas em ações. Com isso, abre-se espaço para uma nova relação com o público (nobres e a burguesia) e também o despertar para a intelectualidade, que passa a designar aquele que habita o mundo das ideias. Nas entrelinhas dessa reflexão, a formação dos intelectuais coincide com a manifestação da classe burguesa, de modo que, os primeiros representantes desse período pertenciam a uma burguesia ascendente, modelo de uma consciência coletiva. Se comparado com o século anterior, nesse período houve uma ampliação da esfera reflexiva que a temática envolve. No entanto, ainda havia limites em relação ao público, o que reduz o despertar para a reflexão. O verdadeiro sentido de intelectual só surgirá quando este amplia os horizontes da sua função social.

Há uma tendência advinda da historiografia francesa que tende a afirmar que a palavra *intellectual* remete ao final do século XIX, durante o *Affaire Dreyfuss*. Esse episódio ficou conhecido como um escândalo de natureza política que mobilizou diversos membros da sociedade. O caso diz respeito ao envolvimento do exército francês em uma manobra, na

tentativa de condenar um inocente por espionagem. O capitão Alfred Dreyfus foi condenado por vender informações dos franceses aos alemães, porém ao descobrirem se tratar de uma acusação falsa, escritores e outros membros da elite cultural, entre os quais Emile Zola, mobilizaram para denunciar o caso. Essas personalidades apresentaram suas denúncias em jornais, tornando-se reconhecidos como *Manifeste des intellectuels*.

Christophe Charle, em *Nascimento dos intelectuais contemporâneos* (2003), tece comentários que dão suporte para a composição de um quadro conceitual sobre quem seriam esses intelectuais. Partindo do caso *Dreyfus*, o professor de história contemporânea procura mostrar que nesse momento “os intelectuais reivindicaram um poder simbólico e uma identidade coletiva sancionados pela aparição de uma novo termo” (p. 142) e, conseqüentemente, uma nova consciência social, que antes eram denominadas de homens de letras, cientistas, escritores entre outros. Nota-se que esse pensamento está alicerçado a ideia de campo intelectual de Pierre Bourdieu, pois, implicitamente, coloca em evidência o lugar de fala do sujeito, pensando na formação do campo intelectual francês resultante das transformações ideológicas.

Os protagonistas que se manifestaram contra a condenação, na ocasião do caso Dreyfus, expõem a organização do pensamento crítico, com isso, acessam um espaço que não teriam forças para intervir. Um claro exemplo para ilustrar essa questão é a carta de Emile Zola em defesa ao condenado, endereçada ao Presidente da República, Félix Faure. Esse texto é intitulado de *J'accuse* (Eu acuso), cujo conteúdo esmiúça, aos olhos do destinatário, os motivos que justificam a inocência de um condenado. Após relatar a verdade dos fatos, o escritor francês detém às acusações, iniciando cada parágrafo com a expressão “Eu acuso” para enumerar os verdadeiros culpados. Essa expressão atua como um refrão que demarca a função do intelectual, isto é, aquele que assume uma postura parcial em defesa de um ponto de vista, com o objetivo de influenciar a opinião dos demais.

A escolha por designar o termo a partir do caso *Dreyfuss* se justifica por duas razões. A primeira é que alguns membros da historiografia e da filosofia francesa e outros teóricos (inclusive os que são utilizados nesta investigação) classificaram esse episódio como o marco fundador do conceito. A segunda razão diz respeito à percepção da figura do intelectual, atrelada ao envolvimento em questões públicas. Tal escolha possibilita observar duas visões opostas e complementares que cercam o vocábulo. Aos olhos do governo, posturas como a de Zola e os demais intelectuais que compartilhavam de suas ideias, eram negativas, portanto a palavra intelectual era depreciativa. De modo inverso, se for analisar o resultado de ações

como a do escritor francês, percebe-se que ser intelectual é utilizar da sua retórica para tentar solucionar problemas, estabelecendo um importante diálogo com a sociedade.

Nesse sentido, no século XX alguns estudiosos procuraram definir o termo intelectual em paralelo com a sua função. O filósofo Italiano Antonio Gramsci (1982) considera a importância da noção de organicidade para a construção do sentido da palavra, na tentativa de sistematizar a função dos intelectuais na sociedade; resultando no que ele denominará de intelectual orgânico. Para este filósofo, a intelectualidade é marcada pelo pertencimento a uma classe, destituindo-se, dessa forma, da imparcialidade e da neutralidade. Essa figura contrasta com a ideia de intelectual tradicional, uma espécie de idealista envolvido com questões culturais, políticas e econômicas típicas da sociedade capitalista. Conforme Sampaio, “Podem ser incluídos nessa categoria os filósofos, os professores, os literatos, na medida em que apenas desempenham uma função social, seja como trabalhador subalterno, seja como profissional autônomo” (SAMPAIO, 2007, p. 52). Os intelectuais são importantes no processo de formação e consolidação de concepção de mundo, porém não se envolvem diretamente na luta.

Os intelectuais orgânicos estão condicionados pela característica organizativa e representativa da luta. Ainda de acordo com Sampaio, “As organizações culturais, as academias, os sindicatos e os partidos políticos, são organismos os quais atuam os intelectuais orgânicos” (Ibidem, p.53). Sobre isso, Gramsci diz ainda:

Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político (Gramsci, 1982, p.3).

Segundo o autor, a intelectualidade faz parte da essência humana, embora haja categorias mais propícias ao desenvolvimento desse adjetivo, trata-se de produtos históricos, reflexo das necessidades do grupo, isto é, eles carregam a voz social. Assim,

quando se distingue entre intelectuais e não-intelectuais, faz-se referência, na realidade, tão-somente à imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, isto é, leva-se em conta a direção sobre a qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular-nervoso. Isto significa que, se se pode falar de intelectuais, é impossível falar de não-intelectuais, porque não existem não-intelectuais. Mas a própria relação entre o esforço de elaboração intelectual cerebral e o esforço muscular-nervoso não é sempre igual; por isso, existem graus diversos de atividade específica intelectual. Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o homo faber do homo sapiens. Em suma, todo homem, fora de

sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar (GRAMSCI, 1982, p. 6).

Cada grupo tem uma “categoria especializada” que possibilita criar mecanismo para concretizar o pensamento social. Tais especializações representam uma potência maior do que um intelectual comum, pois isto implica pensar dentro da lógica e da perspectiva frente ao grupo de pertencimento. O intelectual orgânico atua no ângulo que atenda a classe e, deste modo, a função hegemônica é percebida no interior desse quadro.

Gramsci, assim como Marx, não aceita um Estado que se volte para a exploração. Por isso, ele desenvolve o conceito de intelectual orgânico como sendo os mecanismos contra a hegemonia. Os dispositivos para a mudança da sociedade estão na superestrutura, termo que envolve a cultura, a ideologia, as leis; elementos importantes na transformação da sociedade. Para Máximo (2000), o estudo gramsciano viabiliza a criação de um “arcabouço, que se aproxime da clareza, a respeito do que é esse sujeito histórico, seus traços principais, suas tarefas, suas ambiguidades, sua inserção no conjunto das intrincadas relações social e políticas” (p. 16).

O filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, também, desenvolveu uma conceituação para o termo em estudo, denominado de intelectual universal. Em suas palavras,

o intelectual é alguém que se mete no que não é da sua conta e pretende contestar o conjunto das verdades recebidas, e das condutas que nelas se inspiram, em nome de uma concepção global do homem e da sociedade - concepção hoje em dia impossível, portanto abstrata e falsa, já que as sociedades de crescimento se definem pela extrema diversificação dos modos de vida, das funções sociais, dos problemas concretos. [...] Assim, originalmente, o conjunto dos intelectuais aparece como uma variedade de homens que, tendo adquirido alguma notoriedade por trabalhos que dependem da inteligência (ciência exata, ciência aplicada, medicina, literatura etc), abusa dessa notoriedade para sair de seu domínio e criticar a sociedade e os poderes estabelecidos em nome de uma concepção global e dogmática (vaga ou precisa, moralista ou marxista) do homem (SARTRE, 1994, p. 14).

Segundo este autor, o intelectual é um produto histórico e revolucionário, o que confere um diálogo com as personalidades participantes do *Manifeste des intellectuels*, mediante a intervenção que essas figuras empreenderam em um fato de natureza política e social. Sartre realiza suas considerações a partir do caso *Dreyfus*; episódio em que ele discute sobre a aparência social dos intelectuais e, nesse ponto, percebe-se uma interlocução com a teoria do intelectual orgânico, apresentada por Gramsci. Ao buscar a aparência social desses agentes, o filósofo existencialista está, de certo modo, diluindo a carga negativa que, em

alguns momentos, representou na sociedade. A diferença entre o intelectual de Sartre e de Gramsci, é que para o crítico francês não se trata de um elemento orgânico, que nasce no seio de uma classe, mas de um “produto de sociedades despedaçadas” (ibidem, p.30). O termo está associado à práxis – ação, e isso conduz a ideia de engajamento atribuído aos pensadores mais autônomos, a partir do século XIX não pertencentes a uma classe (diferente de Gramsci).

O intelectual universal caracteriza-se por participar de modo ativo da história por meio de suas ações, essas calcadas no princípio da liberdade e da verdade, elemento atuante para a construção de um discurso que desperte a consciência. Para Sartre, “O intelectual engajado sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1993, p. 20). Em síntese, essa espécie seria o que reconhece a realidade histórica e exerce o seu discurso até no próprio silêncio.

Ainda na seara dos filósofos franceses, Foucault (1982) também reflete sobre a figura do intelectual, considerando o engajamento em questões políticas. O autor pontua a diferença entre o intelectual universal e intelectual específico.

Durante muito tempo o intelectual dito ‘de esquerda’ tomou a palavra e viu reconhecido o seu direito de falar enquanto dono de verdade e de justiça. As pessoas o ouviam, ou ele pretendia se fazer ouvir como representante do universal. Ser intelectual era um pouco ser a consciência de todos. Creio que aí se acha uma idéia transposta do marxismo e de um marxismo débil: assim como o proletariado, pela necessidade de sua posição histórica, é portador do universal (mas portador imediato, não refletido, pouco consciente de si), o intelectual, pela sua escolha moral, teórica e política, quer ser portador desta universalidade, mas em sua forma consciente e elaborada. O intelectual seria a figura clara e individual de uma universalidade da qual o proletariado seria a forma obscura e coletiva (Ibidem, p. 9).

Se antes o que se tinha era a figura de um intelectual universalizante, em um segundo momento passa-se a conceber uma atuação mais voltada para o local. Em outras palavras, a dicotomia desses elementos elucida a posição ocupada pelo intelectual perante à sociedade, isto é, o que antes habitava o todo, passa a agir de modo específico.

Um novo modo de ‘ligação entre teoria e prática’ foi estabelecido. Os intelectuais se habituaram a trabalhar não no ‘universal’, no ‘exemplar’, no ‘justo-e-verdadeiro-para-todos’, mas em setores determinados, em pontos precisos em que os situavam, seja suas condições de trabalho, seja suas condições de vida (a moradia, o hospital, o asilo, o laboratório, a universidade, as relações familiares ou sexuais). Certamente com isto ganharam uma consciência muito mais concreta e imediata das lutas. E também encontraram problemas que eram específicos, ‘não universais’, muitas vezes diferentes daqueles do proletariado ou das massas. E, no entanto, se aproximaram deles, creio que por duas razões: porque se tratava de lutas reais, materiais e cotidianas, e porque encontravam com frequência, mas em outra forma, o mesmo adversário do proletariado, do campesinato ou das massas (as multinacionais, o aparelho jurídico e policial, a especulação imobiliária, etc.). E o

que eu chamaria de intelectual ‘específico’ por oposição ao intelectual ‘universal’ (Ibidem, p.9)

Foucault considera que o intelectual é representado na figura do escritor, por serem sujeitos livres em contraposição àqueles que estavam a serviço do Estado. No entanto, a partir da politização a escrita deixa de ser um sinal sacralizante desses sujeitos e passa a “produzir ligações transversais de saber para saber” (Ibidem). Em síntese, várias áreas de atuação podem intercambiar suas articulações, permitindo que outras figuras adentrem no espaço da intelectualidade.

Transpondo a definição do estatuto do intelectual para uma esfera mais próxima aos estudos da atualidade, encontramos o crítico cultural palestino Edward Said, que também irá refletir sobre tal figura e a sua relação com o social. No livro *Representações do intelectual* (2005), como o próprio título sugere, o estudioso procura demonstrar qual é o papel que essa figura representa no contexto social, ou melhor, como deveria ser sua atuação na contemporaneidade. Cabe dizer que Said recorre aos críticos e filósofos que também foram utilizados nesse estudo, e embora haja diversas pesquisas históricas e sociológicas sobre o termo, o que se coloca nos estudos desse autor é a ideia da subjetividade, expressa nas atividades do intelectual.

O traço subjetivo é desenhado como a força vital de desenvolvimento da intelectualidade, tendo em vista que se trata de uma figura importante em todo processo, principalmente se pensarmos, como Said, que não “houve nenhuma grande revolução na história moderna sem intelectuais; de modo inverso, não houve nenhum grande movimento contra-revolucionário sem intelectuais. Os intelectuais têm sido os pais e as mães dos movimentos e, é claro, filhos e filhas e até sobrinhos e sobrinhas” (SAID, 2005, p. 25).

Uma das primeiras questões que o autor se propõe a responder é sobre a relação do intelectual com o poder e com a formação de um grupo. A resposta para essas indagações é encontrada nas formulações desenvolvidas a partir do século XX. Said começa destacando os trabalhos de Gramsci, sobretudo a citação que usamos anteriormente, ao afirmar que a intelectualidade é algo inerente a todos os homens, mesmo que em alguns se manifeste mais concretamente. O que devemos chamar atenção é que o crítico palestino demonstra um interesse muito grande para a própria atuação do filósofo italiano, e isso se justifica porque dentre as atividades de Gramsci ele organizou o movimento da classe operária italiana; procurou, através da atividade jornalística, contribuir com um movimento social e uma formação cultural. Esses traços, levantados por Said, atestam a importância que o crítico

deposita para a questão pessoal que cerca a vida de cada agente envolvido com a intelectualidade.

Outra definição é de Julien Benda que também foi conduzido pelo caso Deyfrus e pela Primeira Guerra Mundial, mostrando que os intelectuais seriam aqueles que clamavam contra a injustiça, mas, ao mesmo tempo, teciam críticas às figuras que representaram o final do século XIX, devido ao comportamento movido por paixões. Para ele, o “intelectual como um ser colocado à parte, alguém capaz de falar a verdade ao poder, um indivíduo ríspido, eloqüente, fantasticamente corajoso e revoltado, para quem nenhum poder do mundo é demasiado grande e imponente para ser criticado e questionado de forma incisiva” (Ibidem, p. 23). Trata-se de um discurso tradicional, combativo, se considerar que não existe um intelectual que haja isoladamente; é preciso produzir em contato com a sociedade. Nesse ponto, concordamos com a crítica feita por Said à postura tradicional de Benda, já que o século XX ofertou a possibilidade de que diversas áreas que envolvem a produção e o compartilhamento de conhecimentos pudessem tornar possível o surgimento de intelectuais. Deste modo, acredita-se que a análise proposta por Gramsci está muito mais próxima da realidade dos finais do século passado.

Para Said (2005), o intelectual é um ser “com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente e uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses” (Ibidem, p. 26). Eis a importância destinada ao pensamento de Foucault, cuja relevância, está no fato de que pela primeira vez os intelectuais, e não as classes sociais, foram vistos como essenciais para o funcionamento da sociedade. A questão central, segundo o autor, “é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público” (Ibidem). Além disso, trata-se de sujeitos munidos de capital representativo, quer por sua produção ou por sua atuação, opõe-se ao poder constituído. Afinal,

o que interessa é o intelectual enquanto figura representativa – alguém que articula representações a um público, apesar de todo tipo de barreiras. Meu argumento é que os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade (p. 27).

Observa-se que a palavra representação é uma constante articuladora de uma possível resposta para a pergunta sobre a função do intelectual. Além de serem interlocutores do processo social, eles são detentores da

consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete (Ibidem, p. 26).

Nesse espaço, o crítico palestino é uma figura de referência daquilo que poderíamos chamar de intelectualidade, apropriando-se da própria definição que ele projetou acerca de um sujeito independente, mas que empresta sua voz em defesa de uma causa ou na discussão de uma temática. Um exemplo disso são os seus trabalhos sobre a questão Palestina e o imperialismo norte-americano.

Como dito anteriormente, as suas reflexões são de caráter subjetivo e demonstram como um intelectual apresenta as suas preocupações, esmiuçando-as. No bojo dessa discussão, não há um ser privado, pois, a partir do momento que as reflexões ganham corpo, eles (os intelectuais) se tornam da esfera pública. Desse modo, pode-se dizer que não há um intelectual público que seja um símbolo, uma vez que nele há subjetividades que darão consistência a suas reflexões, o que as tornam também particularizantes. Pode parecer contraditório afirmar que o trabalho do intelectual é subjetivo e coletivo, mas na realidade isso desenha sua esfera de atuação, e o mais “importante é causar embaraço, ser do contra e até mesmo desagradável” (SAID, 2005, p.35).

Um exemplo interessante utilizado por Said é a obra *Retrato do artista quando jovem* de James Joyce, em que podemos encontrar a aparição do jovem intelectual moderno expressa na literatura. Aproveitando desse exemplo, é possível acrescentar que, através da personagem Stephen Dedalus, vê-se a representação da liberdade do artista materializada em um espírito de rebeldia, a tal ponto que a personagem informa: “Não servirei aquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria, ou a minha igreja” (JOYCE, 2012, p. 285). Stephen elucida a dialética da transformação, a dimensão problematizadora do eu que quer se impor por meio do *silêncio*, *exílio* e *sutileza*. Nesse espaço, percebe-se como a arte plasma-se como potência desalienadora, que coloca em evidência o conflito entre a personagem e valores da sociedade onde este se insere.

Com base nas ideias discutidas, esta pesquisa progride para uma possível resposta aos questionamentos feitos anteriormente, sobre quem é o intelectual e qual a natureza de suas atividades. Assim,

as representações intelectuais são *atividades em si*, dependentes de um estado de consciência que é cética, comprometida e incansavelmente devotada à investigação racional e ao juízo moral; e isso expõe o indivíduo e coloca-o em risco. Saber como usar bem a língua e saber quando intervir por meio dela são duas características essenciais da ação intelectual (SAID, 2005, p.33).

A compreensão do intelectual nos conduz para a sua relação com a literatura, aguçando a pergunta: O escritor é um intelectual? O ser submerso na intelectualidade é sempre passível de discussões e questionamentos, porém o seu reconhecimento se dá pela percepção de uma realidade histórica, como pode-se observar nas proposições dos autores discutidos até o momento. A imaginação e a dimensão social se mesclam e conquistam um espaço imprescindível na associação do termo com o autor empenhado, em um debate social. Além disso, o particular e o universal se unem na materialização do trabalho do escritor como um intelectual, uma vez que ele parte de uma percepção individual para atingir o coletivo. A atividade do sujeito, envolvido na intelectualidade, é convertida em uma estratégia de poder, através do deslocamento do campo de ação para adentrar em um espaço de atuação social.

No interior desse debate, o século XX está repleto de episódios que permitiram, ou melhor, incitaram a discussão teórica sobre o intelectual e também as produções artísticas que vivificam um trabalho intelectualizado voltado para o social. Para compreender essa questão, é importante observar o que Máximo (2000) diz:

O século XX é pleno de momentos ‘fortes’ dos quais muitos autores se utilizaram para proceder à análise da intelectualidade e revelar seus dilemas. Para ilustrar, basta recordar que a literatura que aborda essa temática, normalmente, o faz relacionando-a com grandes acontecimentos políticos e sociais. Aos intelectuais foram colocadas as opções: aderir ou não à revolução bolchevique; aderir ou não a luta de resistência contra o invasor nazista; engajar-se ou não na guerra civil espanhola para combater o franquismo; lutar ou não para derrubar Salazar; como ajustar-se às regras internas dos partidos comunistas? Que fazer diante da ‘explosão das massas’ e do conseqüente surgimento da cultura de massas? Que posição assumir diante das ditaduras latino-americanas? Entre nós, como construir intelectualmente para que o Brasil avance rumo à construção de uma sociedade democrática, ainda que seja nos moldes da democracia como valor universal? E assim por diante. Em suma, o século XX trouxe um conjunto de grandes acontecimentos e exigências históricos-sociais que colocaram, para os intelectuais, dilemas de difícil solução, tais como: optar pelo engajamento político ou pelo trabalho acadêmico, científico, restrito aos âmbitos das instituições especializadas? Fazer literatura ‘pura’ ou literatura engajada? Como conciliar as exigências das práticas políticas em sentido estrito (no partido, por exemplo) com as exigências do trabalho de produção sistemática do conhecimento?

Afinal, o que mais potencializa o trabalho do intelectual, a denúncia ou a luta? (p.17).

Na interpretação da citação acima é possível transpor o conceito de intelectual para a literatura, considerando essa como um campo unificador dos pontos da esfera humana: tempo, espaço e os elementos individuais e coletivos. Tal trabalho de unificação faz-se mediante a uma temática diversa e que mostra a capacidade comunicativa da arte, as relações sociais e os valores que permeiam a sociedade. Portanto, este é o mote que engendra inúmeros debates e instaura uma nova forma de viver e pensar a literatura.

Em decorrência dos regimes totalitários e das guerras que constituíram o século XX, a forma de conceber a arte ganhou um novo estímulo, através da necessidade de produção de obras com um potencial conscientizador, revolucionário e revelador dos aspectos sociais. Essa vertente literária unifica os planos estéticos e socioculturais em um mesmo território, o que se torna um eixo gerador da consciência crítica dos leitores. Essas características são observadas em inúmeros sujeitos munidos de capital intelectual e artístico, entre os quais George Orwell e Chico Buarque, considerando que suas obras são cercadas pelas forças de dominação de regimes políticos. O presente estudo irá mostrar que esses autores desenvolveram produções ligadas com a historicidade, isto é, obras que não se desvencilham dos acontecimentos a sua volta; pelo contrário, elas absorvem no interior de suas estruturas o contexto social.

## **1.2. Libertação pela escrita: George Orwell e Chico Buarque**

É salutar iniciar este item com uma breve genealogia sobre a figura do intelectual, a fim de mostrar que essas personalidades foram importantes à construção de redes de estudos críticos sobre a sociedade, a cultura e a política. Assumir essa postura pública, no ofício de escrever literatura, é exercer o papel de sujeito antagonista, diante dos sistemas ideológicos que têm norteado as nações ao longo dos séculos.

Através de uma postura ideológica muito marcante, as produções orwellianas não mascaram as percepções do mundo; elas expressam as coisas do modo como acredita, sem se deixar corroer pelas proposituras políticas. Esse pensamento corrobora para a ideia de que a visão de mundo é matéria-prima para a arte, tratando-se, portanto, de uma atitude política. A própria biografia de Orwell aponta para esse despertar da consciência, de modo que ele escolheu vivenciar algumas experiências como o fato dele ter lutado na guerra Espanhola na Catalunha, vivido como mendigo entre outros, para que assim pudesse ter mais veracidade na

escrita de suas obras, sejam elas literárias ou jornalísticas. Acrescenta-se a essa característica um senso político e ideológico que irá percorrer as produções, sobretudo a partir de 1936, em que ele solidifica o seu pensamento contrário ao totalitarismo e a favor de um socialismo democrático. Esses aspectos podem ser vistos na obra *Animal Farm* publicada em 1945, traduzida no Brasil como *A Revolução dos Bichos*, uma alegoria, que representam o contexto pós Revolução Russa.

Mudando a cena literária e deslocando para o cenário brasileiro, Francisco Buarque de Hollanda desenvolveu uma extensa produção de cunho social e político, que engloba a música, a dramaturgia e a literatura. Sua participação na política e na cultura brasileira foi marcada pelo Regime Militar, momento histórico em que o país vivia sob o comando de generais. Nesse período, as palavras “censura” e “tortura” imperavam contra aqueles que se opunham as medidas austeras que controlava o país, sobretudo a partir do Ato Institucional nº 5. Foi nesse ambiente que as produções buarquenas se constituíram, e podemos tomar como exemplo a narrativa *Fazenda modelo* - novela pecuária (1974), escrita durante o exílio na Itália. No enredo, todas as personagens são bois e vacas, que viviam sob o austero comando do boi Juvenal. Este aspecto configura as formas de dominação que acometia o Brasil na década de 1970; além disso, a obra situa-se nos anos do “milagre econômico”, marcado pelo crescimento na economia em paralelo com a proliferação da desigualdade social.

Observa-se que as narrativas *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque e *Animal Farm*, de George Orwell apresentam um diálogo contundente que torna possível compará-las. Cabe ressaltar que, quando a narrativa brasileira foi escrita, alguns críticos literários ressaltaram a inspiração do escritor na obra orwelliana, porém o autor negou. Embora essa questão não seja uma informação de muita relevância para os estudos comparados, ela é importante para demarcar que o diálogo entre as obras pode ocorrer de forma voluntária ou não, e, além disso, os aspectos análogos e semelhantes possibilitam um contato entre elas.

Retomando a ideia de intelectual, podemos dizer que os conceitos apresentados se aplicam a George Orwell e Chico Buarque. Não se trata simplesmente de dizer a verdade, mas de apontar as mazelas sociais, arquitetando a interação e a intervenção no mundo, por meio da forma e do conteúdo artístico. Desse modo, acrescenta-se outra indagação: O termo engajamento é apropriado? Automaticamente, somos conduzidos novamente às ideias de Sartre (1993), considerando a consistência atribuída ao termo mediante ao momento histórico, sublinhado pelos regimes totalitários como fascismo e nazismo. No ensaio intitulado *A república do silêncio* (1944), o filósofo existencialista revela a luta contra esses sistemas, não de forma física, mas com palavras, a qual ele considera como uma práxis, isto é, um caminho

de acesso à transformação e conscientização sobre a realidade. Esse argumento é discutido também no livro *Que é literatura?* (1989), como forma de promover os argumentos sobre o engajamento literário a partir de questionamentos que respondam qual o conteúdo da escrita, qual a necessidade de escrever e para quem a escrita é direcionada. Diante disso, Sartre considera o ato de escrever como uma decisão, uma opção por parte do autor, que ao escolher assumir a palavra, engaja-se, fazendo das suas letras um caminho para traduzir aquilo que absorve sobre o mundo real. O termo engajamento revela a escrita como uma atitude de germinação da liberdade.

Assim, quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige aos homens livres, tem apenas o único tema: a liberdade (SARTRE, 1993, p. 52).

Ao arrogar uma perspectiva engajada, o escritor entoava um grito libertador materializado pela escrita, o que significa que ele passa a imprimir nas palavras aquilo que capta sobre a realidade, o contexto social e histórico. É necessário frisar que um dos pontos falhos de sua teoria é restringir as manifestações configuradoras do engajamento apenas às narrativas, pois, para ele, os outros materiais, como a poesia, lidam apenas com a forma, deixando o conteúdo de lado. Segundo o filósofo existencialista,

Não se pintam significados, não se transformam significados em música; sendo assim, quem ousaria exigir do pintor ou do músico que se engajem? O Escritor, ao contrário, lida com significações. Mas cabe distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música (SARTRE, 1978, p. 12-13).

Na realidade, para Sartre, os pintores e os demais artistas podem ser engajados em sua vida particular, porém na arte tende a se desprender desse engajamento, pois suas produções envolvem outros elementos e não somente a palavra. Sabe-se que hoje em dia já não tem mais espaço esse pensamento, uma vez que ele já foi desmistificado pela crítica. É justamente sobre essa questão que Adorno irá debruçar alguns de seus trabalhos.

Theodor Adorno (1991) possui um ensaio intitulado *Engagement*, em que propõe discutir, de certa forma, a distinção entre a literatura engajada e a literatura autônoma. Ele parte do referido texto de Sartre, afirmando que embora essa escrita tenha diluído a separação entre essas literaturas, algumas questões ainda permaneceram. Além disso, a produção foi motivada por uma onda de criação descompromissada, obras ligadas a Indústria Cultural (esse é um tema o qual Adorno discutirá em outros textos) e ao entretenimento.

Nas palavras do filósofo Alemão, “a obra de arte engajada desencanta o que só pretende estar aí por fetiche, como jogo ocioso aqueles que silenciaram de bom grado a avalanche ameaçadora, como um apolítico sabiamente politizado” (ADORNO, 1991, p. 51). Nota-se dois posicionamentos diferentes frente à arte; de um lado os que defendem a engajamento artístico e, de outro, os que acreditam que a arte deva ser descompromissada. Esses últimos pertencem a uma vertente que julga que o engajamento artístico é datado e, como tal, tem a sua permanência comprometida. Além disso, ao se reportarem a essa concepção, perde-se o humano na literatura, isto é, negando a relação arte e realidade, nega-se a relação entre a arte e o homem, e, portanto, tem-se a sua essência negada. Na direção oposta, se pensarmos na arte apenas com seu vínculo com a realidade, estar-se-ia, de certa forma, negando a própria arte. Veja que, essas negativas constituem um impasse e, simultaneamente, possibilita balizar a definição de arte e de literatura, respaldada no contexto social.

Para o teórico, há um engajamento multissignificativo, não reducionista à obra panfletária.

Nenhuma palavra que é inserida numa obra literária desvincula-se completamente das significações que possui um discurso comunicativo, mas também em obra alguma, nem mesmo no romance tradicional, essa significação conserva inalterada aquela mesma que a palavra tinha fora do texto (Ibidem, p.52).

Nessa citação, Adorno pondera que as significações no interior das obras são moveáveis e, portanto, podem ser alteradas. Desse modo, a arte engajada deixa de ser apenas um elemento plasmador da realidade e se aproxima da questão artística. Ao mesmo tempo, a produção da arte, considerada desvinculada da realidade, não consegue ser completamente ligada ao elemento formal, pois, no plano do conteúdo, a matéria humana e social se faz presente. Nesse espaço, o pensador alemão problematiza a distinção entre a literatura engajada e a não engajada, considerando que o grande eixo de equilíbrio seria a mescla entre o interno e o externo da obra. Em síntese, a proposta é quebrar a linha divisória que separa a corrente sociológica da corrente formalista. Nesse ponto reside a crítica de Adorno a Sartre, ao afirmar que o filósofo existencialista falha ao considerar a literatura como apenas significado, quando na realidade, ela é composta por significados e formas.

O pensador alemão ainda afirma, em *Notas de literatura I* (2012), que após Auschwitz a escrita passa a ser um ato de barbárie, isso implica na concepção de que a literatura não deve esquivar-se dos traços negativos que perpassam pela sociedade. O contato com o elemento

histórico possibilita a destruição e a recriação da realidade, através de uma linguagem metafórica e irônica, destruidora daquilo que Adorno chamará de “distância estética”, ou seja, a superação da distância entre o real e o imaginário. O resultado disso é sentido pelo comportamento do leitor que será provocado pelo texto lido. Essa linha de pensamento não propõe a redução da matéria artística como uma mera transposição da história, mas a de compreender a relação entre forma literária e o contexto social.

Ainda mergulhando no pensamento de Adorno, é importante destacar a relação entre os fenômenos históricos mundiais (sobretudo os do século XX) e a escrita. Segundo o teórico, “contar algo significa ter algo especial a dizer e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ibidem. p. 56). Parafraseando o autor, o romance moderno é fruto de uma estrutura social em que o homem está desintegrado de si e da sociedade. Surge, portanto, nesse espaço obras que tematizam a insatisfação com mundo, as tensões existenciais, o autoritarismo entre outros aspectos que tendem a reprimir o homem.

Em seu livro, intitulado *Teoria estética* (1971), Adorno considera a ligação entre a cultura e a consciência do homem que passa agir para transformar a sociedade. No cerne dessa questão, o teórico critica os acontecimentos sociais que visam somente à produção de riquezas e tecnologias, deixando a emancipação humana de lado. Para falar sobre isso, ele traz o conceito de Indústria Cultural, uma forma de racionalizar a cultura, em que o homem é transformado em um meio para a obtenção de riqueza, produzir em grandes séries para satisfazer, mesmo que ilusoriamente, as formas de trabalho e também a necessidade de consumo.

Sobrevoa sob esses alicerces uma crítica a racionalidade que sustenta o mundo contemporâneo, em um espaço em que a cultura de massa é interpelada pelo mito narcisista. No interior dessa questão, para Adorno, a arte apresenta uma postura crítica em relação à Indústria cultural, ou seja, não se compromete com a racionalidade instrumental e nem com os modelos preconcebidos (éticos, políticos e religiosos). A arte, para esse autor, é uma “antítese social da sociedade” (ibidem, p. 19), justamente por trazer esse fenômeno que escapa a um mero artifício para divertimento.

A centralidade do pensamento adorniano reside no fato de que a arte não compactua com a Indústria Cultural, uma vez que ela traz consigo os dramas humanos e acarreta produções que se distanciam da concepção de belo por chocar aquele que entra em contato com ela. A realidade transcrita no material artístico é diferente do real imposto pela cultura de massa, isto se deve ao fato de que o elemento artístico vivifica os aspectos velados pela nova configuração social. Deste ângulo reside a característica libertadora da arte, justamente por se

portar de forma crítica em relação às imposições do meio (tais como aspectos econômicos, políticos, científicos). Somam-se ao caráter libertador os aspectos abstratos encontrados na revelação da realidade oprimida, ou seja, externalizar aquilo que ainda não existe, não com o objetivo de comunicar alguma coisa de forma clara. Portanto, sujeito (receptor) e objeto (arte) se aproximam e caracterizam as produções artísticas contemporâneas.

Parece lícito afirmar que as ideias apresentadas por Adorno ajudam a plasmar a noção de intelectual como de produtor de arte (em todas as suas variáveis), uma vez que ele os coloca como articuladores das realidades do seu tempo, intérpretes dos problemas da vida social e política do seu espaço. Em suma, no que tange as análises literárias, é preciso considerar o interno e o externo ao texto.

Outro autor que dialoga com essa noção implementada por Adorno é Bakhtin. Conforme salienta Tzvetan Todorov no prefácio do livro *Estética da criação verbal* (2000), não podemos compreender o elemento estético como sendo o material, mas compreender esse aspecto interagindo com a forma e conteúdo. Entende-se por conteúdo, o elemento ético-cognitivo o caráter humano expresso pela escrita, ou seja, as ações contextualizadas em um tempo e espaço.

Para a verticalização dessa pesquisa apropriou-se de uma vertente crítica que considera a escrita não apenas como uma estilização da linguagem, mas, sobretudo como um artifício de captação das tensões humanas. Na seara dessa discussão, as ideias defendidas por Antonio Candido (2006) oferecem respaldo para que possamos desnudar a relação entre o social, o artístico e o literário. Ao questionar sobre a influência da obra literária no meio social, o crítico brasileiro dará duas versões: “a primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é social, isto é, interessada nos problemas sociais” (CANDIDO, 2006, p. 29). Essa ideia, na atualidade, cai no senso-comum, devido à notoriedade de que a obra se apoia no social para produzir o seu conteúdo. Essas considerações faz traçar uma ideia de circularidade, pois, o ponto inicial e final do elemento artístico é a sociedade. Isso decorre do fato da arte não ter apenas a função estética de fruição, mas também assumir o desafio de causar incômodo ao revelar as feridas sociais.

Essa circularidade que rege o material literário compactua com o pensamento do teórico Walter Benjamin, constatado, por exemplo, no ensaio *O autor como produtor* (1987), resultado de uma conferência realizada no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, em que ele observa que, ao produzir, o autor une a tendência política à literária. Nessas considerações, o filósofo alemão articula elementos da criação artística e oferece suporte à compreensão da arte empenhada socialmente.

Ao iniciar o texto, Benjamin dialoga com a filosofia clássica, mostrando que enquanto Platão excluiu os poetas de sua comunidade ideal, expressa na obra *República*, o Estado Soviético atribuiu tarefas. A referência ao filósofo grego articula-se como um pretexto para desenvolver algumas reflexões, tais como: a ideia de autonomia do escritor, a crise política alemã e sobre o papel do intelectual ao engajar-se por meio da sua produção para, enfim, transformar o meio em que vive. Nesse ângulo, Walter Benjamin separa *escritor burguês* de *escritor progressista*, caracterizando o primeiro como produtor de uma escrita descompromissada, realizada apenas por diversão; já o segundo caracteriza-se através do reconhecimento a uma causa, de modo a atuar na luta de classes. Diante dessa segunda caracterização há a união entre a tendência política com a técnica literária, representada, por exemplo, na obra de Sergei Tretiakov.

Walter Benjamin (1987) procura compreender o fascismo e, simultaneamente, orientar uma crítica literária que insira a literatura dentro de uma vicissitude contextual, o que significa que o texto literário não deve ser lido enquanto uma estrutura enrijecida e isolada. A tendência que se afaste de uma definição rudimentar e que seja mais satisfatória é aquela que uni literatura e política, em um debate que parte das indagações sobre o comportamento da obra diante do seu contexto de produção. Essas reflexões mostram o estreitamento dos laços entre a tendência política e literária, que age sobre o leitor, conduzindo-o ao desligamento de suas convicções. Assim, a obra abandona a concepção de divertimento e acessa um espaço mais crítico, ficcionalizando estruturas sociais e políticas.

Ao recorreremos a Walter Benjamin para discutir a questão de autoria, as informações aplicadas e defendidas por ele dão vasão para os elementos de compreensão do caráter representativo de *Animal Farm* (1945) e *Fazenda Modelo* (1975). A relação com o pensamento benjaminiano, ou melhor, a compreensão de George Orwell e Chico Buarque, ligados à noção de autor como um produtor, dá-se porque os autores unem a tendência política a um estilo literário para efetivar suas narrativas.

Ao falar sobre o autor como um produtor que une as ideias políticas e literárias, novamente, Walter Benjamin (1984) considera as transformações ocorridas na sociedade moderna, o que torna imprescindível o questionamento sobre a posição e a função de quem escreve. Essa realidade social que cerca o indivíduo e que tanto é retomada por diversos críticos, torna-se o impulso criador que Chico Buarque e George Orwell precisavam para produzirem suas obras. Eles não cumpriram seu papel, exercendo atividade política diretamente, mas essa imersão deu-se através da escrita. Com essas ligações, buscamos estreitar os laços entre a função do intelectual e o papel do escritor.

No lastro dessa discussão, não é possível deixar de lado o que o próprio George Orwell considerou sobre o escritor e seu papel na sociedade. Quando a obra *Animal Farm* foi publicada, após as inúmeras recusas devido ao conteúdo e as metáforas que o texto possuía, Orwell escreveu um prefácio, como uma espécie de desabafo, expondo o drama sobre a tentativa de lançar a sua obra. O texto, entre outras coisas, problematiza a liberdade de expressão. Tal prefácio pode ser encontrado na edição brasileira de 2011 da Companhia das letras e no livro *Como morrem os pobres e outros ensaios*, uma vez que, no ano de lançamento, o prefácio não ter sido impresso, devido ao conteúdo crítico que emana de suas páginas. Nesse escrito, o autor cita certa “covardia intelectual” a que estão submetidos escritores e jornalistas. Além disso, há uma ortodoxia dominante que assujeita a sociedade e impede a liberdade de expressão.

Ainda sobre o pensamento de Orwell, podemos encontrar diversos outros textos que irão dialogar com a temática desse prefácio. Um exemplo é o ensaio *O dilema do escritor*, publicado no livro *Literatura e política* (2006). Nesse texto, o autor desenvolve a “irresolúvel questão da relação entre literatura e sociedade” (p. 222), afirmando que no século XX, “um escritor sério não pode ignorar a política tal qual faria no século XIX. Os eventos políticos afetam-no muito intimamente, e ele tem plena consciência do fato de que seus pensamentos aparentemente individuais são um produto de seu ambiente social” (Ibidem, 23).

Nos textos do livro *Como morrem os pobres e outros ensaios* (2011), pode-se observar novamente esse senso crítico em relação à função do escritor. Nesse espaço, Orwell critica os autores egoístas, isto é, aqueles que se pautam apenas no imaginário e isentam a sua escrita da verdade, deixando, dessa forma, que a liberdade seja corroída por forças dominantes. Tais escritores são reflexos do totalitarismo que, de modo equivocadamente, consideram que a literatura seja diversão ou uma simples propaganda flexível. Sobre isso, ele acrescenta que

não há muita diferença entre um mero jornalista e o mais apolítico escritor de ficção. O jornalista não é livre, e tem consciência disso quando é forçado a escrever mentiras ou suprimir o que lhe parece uma notícia importante; o escritor de ficção não é livre quando tem de falsificar seus sentimentos subjetivos, que do seu ponto de vista são fatos. Ele pode deformar e fazer caricatura da realidade a fim de tornar seu sentido mais claro, mas não pode **falsear o cenário de sua mente: não pode dizer com convicção que gosta do que odeia, ou acredita no que não crê**. Se é forçado a fazer isso, o único resultado é que suas faculdades criativas secam. Tampouco pode resolver o problema mantendo-se distante de temas controversos (ORWELL, 2011, p.113, grifo nosso).

Tomando as ideias de Orwell, diante de contextos conturbados como as guerras e os regimes totalitários, não há literatura apolítica. Assim, *Fazenda Modelo* e *Animal Farm* desenham um ambiente controlado de maneira opressiva pelo sistema totalitário vigente. Tal representação dá-se por meio do plano distópico, ou seja, há, inicialmente, a idealização de um modelo social, mas que devido às ações e aplicabilidade do poder por parte de instituições públicas e políticas se metamorfoseia em um diferente de um ideal. O próprio conceito de distopia configura o caráter problematizador, em uma vertente que revelam os traços negativos da sociedade. Os aspectos distópicos materializam-se na forma, mas representam um pensamento social crítico, fruto do século XX, devido as guerras e ascensão de governos totalitários

Com essas ideias, esse estudo que se apresenta, procura interseccionar os planos estéticos e sociais na análise das narrativas *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, e, além disso, comprovar que os respectivos escritores são intelectuais empenhados socialmente. Independente do tempo e do espaço a figura do intelectual tende a representar, como se verá ao longo da pesquisa, a liberdade e a verdade. Trata-se de uma forma do escritor deixar de ser um nome na cultura e se tornar atuante no cenário social. Pautados na ideia de que não podemos encontrar eventos sociais e políticos, muito menos revoluções sem intelectuais, a investigação pontuará considerações sobre George Orwell e Chico Buarque, para que se possa conhecer melhor tais escritores e, sobretudo, compreender o impulso criador de suas narrativas.

### **1.2.2. George Orwell**

Enquanto eu continuar vivendo eu continuarei a ter sentimentos fortes sobre estilo de prosa, e a amar a superfície da terra, e a ter prazer em objetos sólidos e em retalhos de informação inútil. Não adianta tentar suprimir aquele lado de minha pessoa (ORWELL).

Sem dúvidas, George Orwell pode ser inserido na categoria de um dos maiores escritores ingleses do século XX. Ao expressar isso, não queremos encaixar o autor em categorias e nem fazer juízo de valor, porém, é possível encontrar vários argumentos para sustentar essa afirmação. O primeiro seria o destaque a característica observadora que imperava em suas práticas diárias, utilizadas para tecer uma análise visceral do homem, da política e da sociedade em geral. Irmana desse argumento a profundidade das investigações de Orwell, que não mediu esforços para vivenciar os fatos narrados em muitos dos seus escritos.

Isto é, extrai das suas observações mecanismos para ver e sentir o mundo e, sobretudo, coloca na escrita questões provocativas de profundas discussões.

Eric Arthur Blair é o nome verdadeiro de George Orwell, cujo nascimento é datado no ano de 1903, em Motihari na Índia (período em que ainda era colônia britânica). O escritor se definiu enquanto um sujeito solitário, devido às relações familiares, fator esse que o possibilitou, desde a mais tenra idade, contar histórias e mobilizar a imaginação, como, por exemplo, quando fingia ser Robin Hood<sup>1</sup>. Na percepção de Orwell, essa questão aliada ao fácil manuseio com as palavras e a capacidade de enfrentar situações conflituosas, motivou a criação de um “mundo privado”. Esse espaço outro, seria uma forma de tecer um pensamento reflexivo sobre o homem e a sociedade. Em síntese, contar histórias não foi apenas uma válvula de escape para fugir a solidão, mas também uma maneira de fazer suas projeções futuras.

É perceptível que essa criticidade desenvolveu-se gradativamente, na medida em que Eric Arthur Blair ia crescendo e tomando conhecimento do mundo a sua volta. O fortalecimento dessa impressão é verificável através da fusão entre os planos artísticos e políticos, que nos oferta o entendimento de como Eric Arthur Blair se transformava no escritor George Orwell, com uma vasta carreira de produções fundamentadas e comprometidas com o seu tempo.

O desejo em enveredar na trilha das letras remonta a infância, mesmo que ele tenha tentado se esquivar disso em alguns momentos. Orwell classifica as produções da primeira fase da sua vida como “ingênuas”, chegando inclusive, na visão do autor, a ser uma espécie de “plágio do poema” *The Tiger*, de Willian Blake. Este fato possibilita questionar: Será que essas produções eram mesmo “ingênuas”, tendo em vista o modelo de referência que ele adota como inspiração? Independente de apresentar uma ingenuidade ou não, tem-se, nesse fato, um ensaio da constituição e formação de um escritor. Se por um lado na infância havia percepções modestas, caminhando para a adolescência, por outro se vê um tom nacionalista emergindo de suas palavras gradativamente.

Na adolescência, diante do período de guerra, Orwell imprimiu um tom patriótico em seus poemas publicados no jornal local. O seu desejo era “escrever enormes romances naturalistas com finais infelizes, cheios de detalhadas descrições e sorrisos encantadores, e

---

<sup>1</sup> Esse fato parece ser bastante significativo se pensarmos o futuro de George Orwell, pois a figura lendária, Robin Hood, ficou conhecida por ser o personagem que vivia na contramão das autoridades e do governo, retirava dos ricos para dar aos pobres. O escritor Inglês não realizou tal feito, porém usou de sua escrita como forma de realizar um apelo contra as desigualdades das classes sociais.

também cheias de passagens púrpuras, em que as palavras fossem usadas parcialmente pelo prazer da usar a palavra” (ORWELL, 2005, p. 13).<sup>2</sup> Aliás, o poder exercido pelas letras é um tema muito caro nos trabalhos orwellianos, representadas por meio da linguagem e seus pares; linguagem X liberdade e linguagem X dominação. Será discutido a respeito desses elementos mais à frente, porém é importante destacar que ele nutria um desejo em explorar uma linguagem simples, mas preocupada com o conteúdo.

Somando-se a essa ideia da linguagem, Orwell acreditava que a temática textual é resultante do transcorrer do tempo, o que significa que o contexto histórico é o eixo motivador à produção artística. Além disso, ele afirma que “toda arte é propaganda” e, embora pareça um contrassenso, o escritor quis demonstrar que não há arte pela arte. Isso justifica o motivo pelo qual o autor se classifica como “panfletário”, justificado pelo seu envolvimento na defesa de uma causa, discutindo o mundo existente. Com efeito, a utilização do termo “panfleto” reduz o valor da obra do autor; deste modo, é necessário lê-lo de forma crítica.

Entende-se por uma obra panfletária, algo sem valor artístico, apenas tendencioso. Uma literatura engajada e uma literatura panfletária contrapõem-se em relação ao modo como lidam com a realidade social. Conforme Adorno (1991), a diferença está também no aspecto plurissignificativo da narrativa engajada.

A arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as causas de educação correcional, mas esforça-se por uma atitude [...]. A inovação artística do engajamento, porém, frente ao veredicto tendencioso, torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo (p. 54).

Entendemos essa plurissignificação como a desconstrução de um discurso unívoco, ou seja, desconstrói a versão hegemônica da história e traz à cena os discursos esquecidos e marginalizados. Dito isso, não podemos concordar com a auto definição de Orwell como um artista panfletário, pois a sua escrita é muito mais completa e questionadora do que um mero discurso populista. Pode-se identificar que sua atuação no cenário político e social, pela palavra, se dará com mais afinco a partir de 1936, porém isso não reduz o sentido de suas narrativas.

Novamente, deparamos com outra auto declaração do escritor, ao se definir como pertencente a uma “baixa classe média alta”, classificação irônica que ressalta o fato da sua família se preocupar em manter as aparências de detentores de posse. Essa definição soa como

---

<sup>2</sup> Como veremos mais à frente, ele materializou esses desejo em “Burmese Days”.

um convite para refletir sobre a consciência de classe, aliás, esse é um tema recorrente em inúmeros de seus trabalhos embebidos de alguns momentos relevantes de sua vida.

Na escola, Orwell sofreu preconceito por pertencer a uma classe social menos favorecida àquela dos demais colegas, já que frequentava a instituição particular através de uma bolsa de estudo que lhe fora concedida. Durante esse episódio, ele experimentou a desigualdade social praticada por uma instituição opressora, e extraiu desse fato material empírico para dissertar sobre uma educação mais democrática. É deste episódio que contabiliza os primeiros reflexos do autor no debate sobre o socialismo democrático, tema este que será recorrente nos trabalhos orwellianos.

A consciência de classe aliada a uma rebeldia orientou Orwell a seguir na contramão dos seus colegas; não foi para Oxford e nem Cambridge, mas se alistou para a Polícia Imperial na Índia, como pode-se ver no trecho de Hitchens (2010), que sintetiza esse momento:

A primeira coisa que impressiona qualquer estudioso da obra e da vida de Orwell é a sua *independência*. Depois de suportar o que muitos chamam de educação inglesa “convencional” (“convecional” presumivelmente porque se aplica a uma porcentagem microscópica da população), ele não seguiu o tradicional caminho de uma universidade medieval; escolheu a alternativa, o serviço colonial, mas abandonou-o abruptamente. Dali por diante, ganhou a vida a seu modo e jamais teve de obedecer a patrão algum. Nunca desfrutou de uma renda estável nem jamais pôde contar com a certeza de ver seus textos publicados. Sem saber ao certo se era ou não um romancista, ele contribuiu para riqueza da ficção inglesa, mas aprendeu a concentrar-se no formato do ensaio. E assim enfrentou as ortodoxias e os despotismo rivais de sua época munido de pouco mais do que uma máquina de escrever gasta e uma personalidade pertinaz (p.10).

A palavra *independência*, grifada na passagem acima, quebra a questão hegemônica que sempre fez parte da vida de Eric Arthur Blair, mesmo que em posição de inferioridade. Servir a polícia colonial, ir para Paris e Londres viver como mendigo, foram experiências adicionadas ao desenvolvimento político e social do autor. O resultado está na escrita que, de certo modo, traz à cena o fato em que ele viu e vivenciou, porém não seguindo uma linearidade e nem uma cronologia.

Primeiramente, ele escreve o livro *Down and Out in Paris and London (Na pior em Paris e Londres)* do ano de 1931, que relata o período em que optou em viver como mendigo para ter uma escrita mais realista e, não só isso, mas também para quebrar com paradigmas de classe que fizeram parte de sua formação. Nesse livro, encontram-se as memórias da experiência do autor com a pobreza, em que sai da condição da baixa classe média alta e passa a viver como mendigo, como se esse fosse o caminho necessário para superar o

preconceito, isto é, sentir na própria pele aquilo que era menosprezado. Com esses relatos, corporifica-se a inserção do escritor nessa nova classe social, em uma postura que, conforme Bonalume Neto (1984), é um tanto quanto determinista, ou seja, a crença de que o meio faz o indivíduo.

Todavia, é importante destacar que mesmo que essa narrativa se destine a lançar luz às experiências do autor, não pode ser classificada como uma biografia, pois há uma modificação cronológica de alguns fatos e a invenção de outros; no entanto, isso não reduz uma percepção honesta sobre a pobreza que ele próprio quis vivenciar. Foi nesse livro que, pela primeira vez, o pseudônimo George Orwell foi utilizado e, desde então, se constitui como um importante nome da literatura do século XX.

Nesse momento, cabe fazer um parêntese para entendermos a utilização do pseudônimo. Tal escolha justifica-se por plasmar uma forma de romper com sua identidade e construir um diálogo mais claro com o leitor comum. Essa justificativa é plausível, pois ela modifica a forma de vida de Orwell e, se seguirmos essa linha de raciocínio, pode-se identificar que George Orwell e Eric Arthur se constituem como homens diferentes.

Conforme Neto (1984), o novo nome seria uma forma de “cortar o cordão umbilical” que o mantinha conectado ao passado; entende-se por passado as “humilhações na adolescência e mais o peso da experiência colonial” (p.37). No entanto, de acordo com o referido autor, embora essa justificativa seja aceitável, há que se considerar a continuidade de utilização do nome verdadeiro e ainda a existência de uma carta de Eric Arthur Blair direcionada para Leonard Moore, em que ele pede para que a publicação de *Down and Out in Paris and London* seja assinada com o nome George Orwell. O escritor em estudo foi muito crítico de sua própria obra, o que o fazia encontrar inúmeros defeitos em todos os seus livros e, portanto, utilizar um nome falso seria um modo de se esconder por trás de outra identidade.

Mediante a essa análise superficial, acreditamos que a força do nome George Orwell demonstra, sobretudo, uma maior segurança para expor a visão de mundo, um momento de ruptura e emancipação que reveste o autor de conhecimento e propriedade para escrever, desenhando a sua metamorfose e maturidade, como pode ser visto no trecho do livro *Down and Out in Paris and London* (Na pior em Paris e em Londres):

No todo, é bem curioso o seu primeiro contato com a pobreza... uma coisa que o atemorizou toda a vida, uma coisa que você sabia que iria acabar acontecendo a você mais cedo ou mais tarde. “No entanto, de tão diferente, chega a ser prosaico. Você pensava que seria bem simples; é extraordinariamente complicada. Pensava que seria terrível; é simplesmente miserável e maçante. A primeira coisa que vocês

descobrem é a baixeza peculiar à pobreza, as mudanças que ela impõe, a intrincada mesquinhez, a capacidade de aproveitar restos (ORWELL, 2005, p. 20).

Transparece no discurso desse narrador um mergulho profundo na pobreza, um relato testemunhal que não isenta sua percepção subjetiva, que não apenas observa externamente a miséria, mas a vive em seus variados ângulos, sejam eles financeiros ou humanos. Em todas essas ocasiões há uma reflexão sobre as classes sociais. A experiência do autor como policial na Índia serviu como mote à escrita do seu segundo livro (e primeiro romance) *Burmese Days* (1934), em que traz a cena

a natureza e o futuro do Império que encontramos na sua produção ensaística e jornalística durante os anos de guerra, entre o ódio pessoal a um sistema que o colocou na indesejada posição de opressor e a reflexão madura e distanciada (mas nem por isso menos crítica) que progressivamente foi adquirindo e que se revela nos textos posteriores (MATOS, 2005, p.15).

*Burmese Days* aciona a memória colonial, não de forma a exaltar a atuação britânica na Índia, mas sim relatar, conforme Matos, a sua decepção “em que a mediocridade intelectual, a incompetência profissional e a falta de valores éticos e morais rivalizam com o racismo, a indiferença, a rapacidade e a violência exercida sobre o Outro colonial” (Ibidem). Isto é, a narrativa seria uma forma de desmistificar o ideal colonizador, descortinar para o leitor os bastidores da colonização e, conseqüentemente, desconstruir o mito que paira sob o sistema colonial, na medida em que revela a verdadeira face do imperialismo. Acrescenta-se a isso, a caracterização do romance como uma espécie de ensaio da criticidade erigida nos trabalhos literários posteriores. Análise reflexiva sobre a colonização e sobre o comportamento da burguesia são fatores pouco explorados pela crítica, que muitas vezes lança um olhar apenas para os seus dois últimos romances *1984* e *Animal Farm*.

Vale lembrar que, embora a sua obra reflita um traço biográfico, a ordem cronológica de produção e publicação não segue a mesma linearidade de como os fatos ocorreram na realidade, pois primeiro ele atuou como policial e, em seguida, experimentou a pobreza. No entanto, primeiramente ele escreveu *Down and Out in Paris and London* e, só depois, produziu *Burmese Days*. A metamorfose do autor é compreendida se seguirmos a linearidade de sua história de vida: a humilhação na escola, a vida como oficial, a pobreza experimentada em Paris e em Londres, participação na guerra, entre outras, orquestram seu crescimento enquanto intelectual empenhado socialmente.

No ensaio *O abate de um elefante* percebe-se novamente o olhar crítico de Orwell e, ao mesmo tempo, um discurso que desnuda, não somente a sua experiência, mas como essas

vivências acenam para um processo de crescimento intelectual e humano. Esse texto produz um relato sobre o momento em que o autor esteve a serviço na Índia como soldado da Polícia imperial, o que possibilitou a percepção do afloramento de questões provocativas. Nesse episódio, ele demonstra o preconceito sofrido por ser inglês, embora tenha nascido na Índia e, além disso, lança um olhar de dentro, de quem viu e viveu naquele meio, o que confere uma maior legitimidade ao seu pensamento. O episódio em que Orwell se vê obrigado a atirar em um elefante deixou pistas sobre os motivos pelos quais era contrário ao imperialismo Inglês, concluindo que “quando o branco se torna tirano é a sua própria liberdade que ele destrói” (ORWELL, 2005, p.34).

Na colônia, Orwell refletiu sobre os nativos e homens brancos, percebendo, conforme Neto (1984), estar ao lado da engrenagem de dominação, o que pode ser materializado na afirmação: “E foi naquele momento, parado com um fuzil nas mãos, que compreendi pela primeira vez o vazio, a futilidade do domínio dos brancos no oriente” (ORWELL, 2005, p.34). Nesse trecho, podemos identificar a revelação da introspeção necessária para criação e reflexão, mediante a uma tomada de consciência que solidifica o ápice da compreensão do “sentido” do capitalismo, ou a falta dele. Sua posição naquele espaço era complexa e contraditória; enquanto soldado, ele era contra aquilo que representava, e, ao mesmo tempo, não podia externar isso, pois não era bem visto pelos nativos. Como resposta a esse silêncio que lhe fora imposto, o autor escreveu o seu primeiro romance e alguns ensaios. Deve-se acrescentar que esse momento foi o eixo impulsionador para que Orwell decidisse mudar radicalmente os rumos da sua vida, para viver na pobreza em Paris e Londres.

Conhecimento humano, abastecido pelo contato com as várias classes, inclusive as desfavorecidas, nutriram Orwell de um grande apelo social. Soma a essa carreira: poemas, contos, peças, diários e textos não ficcionais, como ensaios e outros gêneros jornalísticos. Nessa última categorização, situa o desdobramento inicial da carreira orwelliana, em que apresenta o contato com o leitor comum, em uma escrita que preza pela subjetividade. Foi nesse espaço que o autor constituiu-se como um exemplo de jornalista que aplicou o *Novo Jornalismo* ou *Jornalismo Literário*, mesmo antes dessa designação existir. Tal proposição constitui uma forma de se opor a objetividade da imprensa e abrir para estrutura mais subjetivada, com base nas experiências empíricas, captando os vários ângulos da notícia. Conforme Castro (2010), jornalismo literário ou novo jornalismo pode ser definido como

a capacidade discursiva de englobar numa narrativa rica e diversa a hipercomplexidade da existência, porque encerra em si um infinito cultural que engloba ciências, história, religião, ética, política etc. É uma via de compreensão do

gênero humano, um misto de informação e conhecimento, capaz de transformar e orientar esse mesmo conhecimento com sabedoria e bom senso (p.8-9).

Esse jornalismo altera a forma como se operacionaliza a informação, que pode ser aplicada em vários subgêneros. Não é nosso objetivo fazer um estudo aprofundado sobre a vertente jornalística de Orwell, mas é importante destacar que ele foi praticante daquilo que hoje compreende-se como jornalismo o Gonzo, definido como o lado radical do Novo Jornalismo, em que o repórter conduz a reportagem baseado naquilo que vivenciou através de processos narrativos mais realistas e críticos. Outra característica seria uma aproximação com o gênero romance e um maior distanciamento com o texto jornalístico. Esta vertente do jornalismo é originária da década de 70 do século XX, através dos trabalhos de Hunter S. Thompson, que tecia a sua escrita jornalística de modo irônico e opinativo.

A escrita de Orwell segue essa mesma linha, não só opinativa, mas também crítica, considerando que as palavras que direta e indiretamente percorreram sua trajetória são: franqueza, honestidade e verdade, motivadas na crença de que o escritor deveria estar empenhado com as questões sociais e políticas. Diante disso, ele critica aqueles que se afastam da verdade, alienam-se às forças dominantes e se aprisionam a uma estrutura que não contribui para o social, conjecturando, portanto, que o autor inglês é favorável a uma postura de intelectual militante, aquele que possui uma obrigação moral para com a sociedade.

Em suas narrativas ensaísticas, o autor filia a reportagem aos traços autobiográficos, através de um íntimo contato com a realidade, em um relato autêntico sobre temas complexos e necessários, tais como imperialismo e colonização. Pode-se ver um trecho que marca as páginas iniciais do já citado ensaio “O abate do elefante” (2005):

Na teoria – e, claro, no íntimo – eu era a favor dos birmaneses e contra os opressores, os britânicos. Quanto ao trabalho, eu o detestava mais profundamente do que talvez seja capaz de expressar. Os infelizes prisioneiros que se comprimiam nas fétidas celas das prisões, os rostos pardos e assustados dos condenados a longo prazo, os traseiros marcados com cicatrizes dos homens açoitados com bambus – tudo isso me oprimia com uma sensação de culpa insuportável. Mas eu não conseguia ver as coisas com clareza. Era jovem, mal informado e tinha que pensar em meus problemas, no silêncio total imposto a todo inglês no Oriente. Nem sequer sabia que o Império Britânico estava agonizando, muito menos que era bem melhor do que impérios mais recentes que caminhavam para substituí-lo (p. 32).

O trecho final dessa citação revela uma tomada de consciência e discernimento por parte de Orwell, que, no decorrer de sua trajetória, colecionou decepções diante as experiências frustrantes em que fora submetido. Essas frustrações podem ser categorizadas a

começar pela receptividade no ambiente escolar que o fez experimentar o preconceito e disparidades sociais; outro momento marcante foi o que vemos relatado no referido ensaio, isto é, o despertar para a realidade esmagadora da ideologia imperialista. A descrição desse episódio é expressa na citação abaixo:

Sabia apenas que estava empatado entre o ódio pelo império que eu servia e minha ira contra os brutos perversos que tentavam tornar meu trabalho impossível. Com um lado da cabeça, eu pensava que a soberania britânica era uma tirania inquebrantável, algo imposto, *in saecula saeculorum*, contra a vontade dos povos humilhados; com o outro lado, pensava que o maior prazer do mundo seria enterrar uma baioneta nas entranhas dos sacerdotes budistas.

Sentimentos como esses são consequências normais do imperialismo; **pergunte a qualquer oficial anglo-indiano**, se encontrar um de folga (ORWELL, 2005, p.32, grifo do autor).

Na parte em menção, percebe-se que Orwell dá voz àquele que é silenciado pelo discurso oficial, quando se tem um soldado falando de sua própria experiência (como outrora já se viu um mendigo narrando os percalços do seu dia a dia). Em síntese, há em seus trabalhos uma relação direta com a experiência, narrando os seus desgostos pelas funções exercidas e pelo efeito do poder autoritário que lhe fora experimentado (diretores da escola, imperialismos).

Embora seus ensaios não tenham ganhado notoriedade merecida, se comparados com os seus dois grandes romances (*Animal Farm* e *1984*), é nesse espaço que conseguimos identificar grande parte do seu projeto literário, que engloba suas percepções sociais e políticas. Os ensaios potencializam-se nos gêneros ficcionais e, além disso, quando adentramos na leitura desses textos, de certa forma, estamos enredados na história de vida do autor, haja vista que ele transpõe para seus escritos a verdade e a honestidade daquilo que acreditava e vivenciava. Talvez, essa seja uma justificativa plausível para o fato dele ter deixado registrado em seu testamento que não queria a escrita de sua biografia, pois, conforme Neto (1984), a própria escrita orwelliana já mantinha o caráter autobiográfico e uma correlação entre o autor e suas personagens (p. 30 - 31).

Dando sequência a cronologia de suas produções, em 1934, enquanto trabalhava em uma livraria, iniciou o seu projeto de escrita de *keep the aspidistra flying* (*A Flor da Inglaterra*), narrativa que disserta sobre a vida dos trabalhadores do norte da Inglaterra atingidos pela crise. Gordon Constock é uma personagem pertencente à classe média que se opõe ao capitalismo.

Nesse mesmo ano, encontra-se a narrativa *A clergyman's daughter* (*A filha do reverendo*), romance em que a protagonista Dorothy, que vivia em um ambiente opressor e

conservador, repentinamente se vê perdida e sem memória, o que a faz experimentar o contato com diversas classes sociais em um submundo (mendigos, prostitutas). Ao recobrar a memória, a personagem já se encontra afetada pelas experiências sofridas e, como consequência, não mais encher a vida de antes com os mesmos olhos. O contato com o ambiente diferente daquilo que lhe era habitual confere a aproximação entre Dorothy e Orwell, sobretudo na tomada de consciência da personagem.

Essas duas narrativas não foram bem vista pelo escritor inglês, como pode-se ver na citação abaixo:

There are two or three books which I am ashamed of and have not allowed to be reprinted or translated, and that [*Keep the Aspidistra Flying*] is one of them. There is an even worse one called *A Clergyman's Daughter*. This was written simply as an exercise and I oughtn't to have published it, but I was desperate for money, ditto when I wrote *Keep the Aspidistra Flying*. At that time I simply hadn't a book in me, but I was half starved and had to turn out something to bring in £ 100 or so (ORWELL apud MEYERS, 1975, p. 205).<sup>3</sup>

Acrescenta-se que esses dois romances não tiveram grande impacto e nem apresentam uma questão política com tanta profundidade como nos escritos posteriores; porém, fizeram parte do processo de amadurecimento do autor.

É a partir de 1936, durante a Guerra Civil Espanhola e os reflexos do nazismo, que o pensamento político de Orwell se aflorou. Neste período, o escritor teve contato com as contradições dos partidos de esquerda que muito se assemelhavam com os partidos de direita. A crítica seria de que os socialistas, na teoria, defendiam a justiça e a igualdade, quando na prática aplicavam medidas contrárias a isso. Este fato orchestra o questionamento sobre as verdadeiras convicções políticas de Orwell, caracterizada como enigmática, diante as críticas tecidas aos desvios do socialismo, mesmo ele sendo socialista, ou melhor, um socialista democrático.

A militância política de Orwell foi constituindo-se paulatinamente, chegando inclusive a aceitar obras encomendadas pelo seu editor Victor Gollancz, para narrar a vida dos trabalhadores do norte da Inglaterra. A narrativa é intitulada *The road to Wigan Pier* (*O caminho para wigam píer*) e, na medida em que o autor narra sobre o que viu, realiza uma

---

<sup>3</sup> Há dois ou três livros dos quais me envergonho e que não podem ser reimpressos ou traduzidos, e este [*A flor da Inglaterra*] é um deles. Há um pior chamado *A filha do reverendo*. Este fora escrito simplesmente como um exercício e eu não deveria ter publicado, mas estava desesperado por dinheiro, quando escrevi *A flor da Inglaterra*. Naquela época, eu simplesmente não tinha um livro em mim, porém estava um tanto faminto e tive que produzir algo que me fizesse conseguir 100 libras (tradução nossa).

crítica ao capitalismo e a estende à prática de socialismo distorcido. De acordo com Matos (2005), essa obra narra um percurso literal e metafórico,

e que devemos entender não apenas na sua dimensão autobiográfica e empírica, mas também política, ideológica e literária. Entre ser membro da Imperial Police na Birmânia e escritor de um documentário sobre o Norte de Inglaterra durante a Grande Depressão e advogado do socialismo democrático vai uma grande distância e interpõe-se um longo e complexo caminho que Orwell percorreu (p.14-15).

É importante destacar que nesse mesmo ano o autor participou da Guerra Espanhola e teceu um relato do que vivenciou no livro intitulado *Homage to Catalonia (Lutando na Espanha)*. Para ele, quem deveria ter voz para falar sobre a guerra são aqueles que estão envolvidos diretamente, já que os divulgadores das propagandas guerreiras não eram pessoas que de fato lutaram e sentiram os efeitos diretos do combate. Ao afirmar “não estou escrevendo um livro de propaganda, e não pretendo apresentar a milícia POUM como uma coisa ideal. Todo o seu sistema apresentava falhas sérias” (ORWELL, 1986, p. 12), o autor vê subjacente a essa questão, o processo de maturação das suas ideologias de esquerda, e mais do que isso, o processo de crescimento das suas ideias, em dimensões problematizadoras. Foi nesse momento que Orwell percebeu a desonestidade da imprensa de esquerda e de direita, como pode-se ver no trecho que segue:

O que aconteceu na Espanha, na verdade, não foi apenas uma guerra civil, mas o início de uma **revolução**. É este o fato que a imprensa antifascista tratou de obscurecer. A questão viu-se reduzida a “fascismo versus democracia”, e o aspecto revolucionário da coisa toda foi oculto tanto quanto possível. Na Inglaterra, onde a imprensa se acha mais centralizada e o público é mais facilmente iludido do que em outros países, apenas duas versões da guerra espanhola mereceram qualquer divulgação: a versão direitista dos patriotas cristãos versus bolchevistas dos quais gotejava o sangue das vítimas, e a versão esquerdista de republicanos cavalheirescos que sufocavam uma rebelião militar. A questão central em jogo foi encoberta (ORWELL, 1986, p.56, Grifo nosso).

*Lutando na Espanha* vivifica não somente a participação do autor na guerra Espanhola, mas apresenta relato inflamado das suas percepções que denotam um pensamento mais crítico em relação à guerra e, conseqüentemente, à política. Essa obra é considerada um marco para o amadurecimento político do autor, que inclusive deixou sequelas físicas em seu corpo quando foi atingido por uma bala em suas cordas vocais. A palavra revolução, grifada na citação acima, encontra-se em destaque, pois não foi somente uma conflagração contra o totalitarismo, mas também marca uma revolução da própria postura de Orwell, sobre a qual se verá demarcada em suas obras posteriores. A guerra espanhola e outros eventos a partir de 1936-37 fizeram com que ele assumisse uma nova postura. O escritor relata que

cada linha de trabalho sério que eu escrevi desde 1936 foi escrita, direta ou indiretamente, *contra* o totalitarismo e *a favor* do socialismo democrático, como eu o entendo. Me parece uma grande tolice, num tempo como o nosso, imaginar que uma pessoa pode evitar escrever sobre tais assuntos. Todo mundo escreve sobre eles de uma forma ou de outra. É simplesmente uma questão de que lado você se coloca e que enfoque você segue. E quando mais a pessoa está consciente de suas atitudes políticas, mais a pessoa tem a chance de agir politicamente sem sacrificar sua integridade estética e intelectual (ORWELL, p. 2005, p.15).

Orwell, além de escritor, foi também um crítico literário, e como se pode observar na citação acima, ele valoriza a **integridade** estética e intelectual, pois o objetivo foi, segundo ele, “transformar a escrita política em arte”. Ele afirma que

o meu ponto de partida é sempre um sentimento de tomar partido, e um sentido de injustiça. Quando eu me sento para escrever um livro, eu não me digo a mim mesmo, "eu vou produzir uma obra de arte". Eu o escrevo porque há alguma mentira que eu quero expor, algum fato para o qual eu quero chamar a atenção, e a minha preocupação inicial é ser ouvido. Mas eu não poderia fazer o trabalho de escrever um livro, ou mesmo um artigo longo para uma revista, se isso não fosse também uma experiência estética (Ibidem).

A concepção de literatura que o autor apresenta, no trecho acima, justifica seu desejo de penetrar nos fatos para conferir uma maior lucidez em suas obras. Em 1939, financiado por um admirador do seu trabalho, vai para Marrocos e inicia a escrita de *Coming up for air* (*Um pouco de ar por favor*). Nesta narrativa, o personagem George Bowlin, assombrado pela guerra e com medo de novas revoluções, incorpora muitas das questões que o autor traz em seus artigos e ensaios. Essa obra dá indícios daquilo que será ampliado na narrativa em *1984*, inclusive há uma tradução brasileira intitulada *Na sombra de 1984*.

Devido ao seu problema de saúde oriundo da guerra na Espanha, Orwell é impedido de participar da Segunda Guerra Mundial, mas isso não o impediu de atuar e legar a sua contribuição social. Foi nesse período que ele iniciou a escrita de *Animal Farm*, paralelamente a participação como diretor literário de *Tribune* e as contribuições para o *Partisan Review*.

No período em que foi escrita, *Animal Farm* teve a publicação negada devido a crítica política que emanava das suas páginas. Nessa obra, enredado pelo o que estava acontecendo na sociedade, Orwell configura uma análise social e, nas palavras do autor, “o que aconteceu é que eu sabia o que muito poucas pessoas na Inglaterra sabiam, que homens inocentes estavam sendo falsamente acusados. Se eu não estivesse com tanta raiva deste fato, eu não teria escrito o livro” (ORWELL, p. 2005, p.16).

Esse desejo de revelar aquilo que poucos sabiam, acrescido pelo sentimento de raiva, motivou a escrita de uma obra que, embora cheia de alegoria e metáfora, foi produzida com

“mais exatidão”, na tentativa de fundir o político com o artístico. O livro foi traduzido para o português com o nome *A Revolução dos Bichos* e demarca uma crítica ao contexto pós Revolução Russa.

Outra narrativa de Orwell que recebeu muito destaque foi escrita no ano de 1949, e trata-se da distopia *1984*, produzida sob o reflexo de um país pós-guerra e que projeta uma imagem do futuro, onde os cidadãos eram controlados em todos os sentidos, até mesmo a história e a língua eram manipuladas a favor do Estado. Seja em local público ou privado, as suas vidas eram vigiadas pelo *Big Brother*, termo que na atualidade é usado para designar um *reality show*, em que as pessoas são vigiadas vinte e quatro horas por dia.

Sobre a escrita de *1984*, o escritor caracteriza que seria um romance, “fadado a ser um fracasso”, porém, contrariando aquilo que Orwell acreditava, esta narrativa constituiu-se como um grande sucesso. Durante a escrita dessa obra, o autor já se encontrava debilitado e acabou vindo a óbito no ano seguinte, sem desfrutar da repercussão do seu trabalho.

No campo familiar, o escritor Inglês foi casado duas vezes. Casou-se, primeiramente em 1936 (período em que participou da guerra) com Eilen Maud Blair e, juntos, adotaram Richard Horácio Orwell em 1944. Contudo, no ano seguinte a esposa falece. Após quatro anos em que Orwell tinha se tornado viúvo, já bastante debilitado pela doença, casa-se com Sônia Brownell, uma amiga de infância, cujo matrimônio foi interrompido pelo falecimento do autor pouco tempo depois.

Após a morte do escritor, muitas de suas produções tiveram um sentido destorcido e, em muitos casos, a crítica destoou da fala de Orwell, creditando seus trabalhos apenas como uma difusão ideológica favorável ao neoliberalismo, quando na realidade a totalidade de sua obra emana uma crítica a todos os *ismos* que marcam o século XX: fascismo, totalitarismo, stalinismo e imperialismo.

Se questionarmos qual seria o projeto literário que Orwell procurou arquitetar ao longo de sua carreira, diríamos, com plena convicção, que era a união entre o político e o artístico, marcas essas concretizadas em *Animal Farm* e *1984*, cujo acolhimento ao público foi marcado por polêmicas e, ao mesmo tempo, essas obras são consideradas grandes expoentes da carreira orwelliana.

Não é à toa que quando pensamos na intersecção entre literatura e política é inegável a atuação de George Orwell nesse cenário, tendo em vista seus inúmeros escritos que discutem o diálogo entre a arte e o organismo social. Como um crítico do seu próprio trabalho, o escritor dirá que o lado político dos seus textos sempre irá transparecer, mesmo quando são considerados propagandas.

Ao escrever o ensaio *Por que escrevo* (2005), Orwell considera que há quatro motivos para a escrita, sobretudo, prosa. Essas são motivações que se manifestam em graus diferentes conforme o escritor, o tempo e o espaço. O primeiro motivo é o **egoísmo**, elemento repleto de subjetivismo, uma espécie de vaidade e egocentrismo, em que se tem “pessoas talentosas, voluntariosas, que estão determinadas a viverem suas próprias vidas até o fim” (p.14). O **entusiasmo estético** é um elemento que não se afasta nem dos escritores panfletários, pois até eles são nutridos por um estilo particular. O **Impulso histórico** é a percepção de seu tempo e espaço para representá-lo à posterioridade. No **Propósito político**, devemos enfatizar, primeiramente, que a palavra político é usada em sentido amplo, o que significa usá-la como força movente capaz de mudar a ideia das pessoas acerca da sociedade. Para o autor, “Mais uma vez, nenhum livro é genuinamente livre de preconceito político. A percepção de que a arte não deveria ter nada a ver com a política é, nela mesma, uma atitude política” (ORWELL, 2005, p. 16). Interpretamos o propósito político como sendo uma redundância, pois toda a escrita é política, supondo que ela parte da ideologia de quem escreve.

Esses quatro impulsos são flexíveis, eles agem de forma diferente em cada um dos escritores. Pensando na característica movente desses impulsos, Orwell definiu que os três primeiros motivos manifestam-se mais fortemente em si. Para ele,

em uma época de paz eu talvez tivesse escrito livros ornamentais e meramente descritivos, e teria permanecido quase descuidado de minhas lealdades políticas. Mas tal foi o caso que eu fui forçado a me tornar em uma espécie de escritor de panfletos (Ibidem).

Observa-se que a palavra *forçado* carrega um peso muito grande. Recobrando o passado de Orwell, compreende-se que os acontecimentos de sua vida o conduziram para tais designações: cinco anos em uma profissão errada (policia imperial na Índia), nutriu a experiência de pobreza e derrota, o que possibilitou um aumento do ódio pela autoridade e o aumento da sua consciência de classe. O escritor lembra:

Primeiro, eu passei cinco anos em uma profissão inadequada (a Polícia Imperial Indiana, em Burma), e depois eu passei por pobreza e um sentimento de derrota. Isto aumentou o meu ódio natural por autoridade, e me tornou pela primeira vez completamente consciente da existência das classes trabalhadoras, e o trabalho em Burma me deu algum entendimento da natureza do imperialismo; mas estas experiências não foram suficientes para me dar uma orientação política bem delineada. Então vieram Hitler, a guerra civil espanhola, etc. No final de 1935 eu ainda não tinha alcançado uma decisão firme (Ibidem, p.14).

Esse dilema foi representado em um poema, abaixo reproduzido, em que podemos observar como um autor não pode estar isento das questões do seu tempo.

Eu teria sido um vigário feliz  
Há duzentos anos atrás  
Pregando a condenação eterna  
E vendo minhas nozes crescerem;  
Mas, enfim, tendo nascido em um tempo mau,  
Eu não alcancei aquele recanto feliz, (...) (Ibidem)

Como salienta Neto (1984), na biografia sobre Orwell,

a atitude que ele mais prezava, e que estava se tornando mercadoria rara, era justamente a decência em reconhecer que os fins não justificam os meios, que nenhuma causa, por mais progressista que seja, pode avançar se a maneira pela qual seus proponentes agem contradiz seus postulados. O desespero de Orwell era ver os ideais iniciais do socialismo, de uma sociedade de homens livres e iguais, serem postos de lado em nome de um 'realismo' político. Para ele, 'realismo' em política significa a doutrina de 'considerar certo tudo aquilo que está do nosso lado', especialmente se isso for traduzido em termos de poder real, defendendo o indefensável moralmente - em outras palavras, desonestidade (NETO, p. 8-9).

Por mais que Orwell prezasse pela honestidade em dizer a verdade dos fatos narrados, é importante destacar que a inversão dos sentidos de suas obras fez com que elas fossem usadas como propaganda antissocialista, contrariando e revertendo os sentidos que almejava expressar, através das metáforas e alegorias. Como aponta sua biografia, Orwell era socialista democrático, uma vez que ele via os vários ângulos de uma mesma história e não isentava em realizar o seu trabalho crítico e imparcial. O verdadeiro sentido de suas produções só foi concebido graças ao revisionismo adquirido pelo crivo do tempo, como se perceberá ao longo desta investigação.

À medida que entramos no universo orwelliano, somos conduzidos à construção humanística do autor, pois, para ele, o engajamento não deve ser apenas do escritor, mas este deve se comportar como homem que engaja nas causas políticas e sociais, conferindo assim a verdadeira face do intelectual engajado. Retomando o artigo de Orwell, *Por que escrevo*, não se tem uma pergunta, mas sim uma resposta, revestida de uma intensa contemplação sobre o percurso estético e temático das suas produções. Este breve e profundo ensaio faz o leitor viajar nas reflexões do autor, conduzindo-o para o encontro do eu/escritor com a sua verdadeira face. Pode-se dizer então que essa feição é moldada contra as engrenagens da dominação, absorvendo nos seus discursos as desigualdades gritantes do século XX. Pulsa nos textos desse escritor o relato daqueles que não tinham voz no discurso, mas que se veem

representados nas suas narrativas: trabalhadores, moradores de rua, soldados entre outros. Eis a atemporalidade de Orwell.

### 1.2.2. Chico Buarque

- Eu sou seresteiro,  
Poeta e cantor.  
(BUARQUE, Chico. *Noite dos Mascarados*).

George Orwell dizia que para compreender as motivações de um escritor é preciso entender a sua trajetória, de modo que para acessar a cena literária de Chico Buarque, é preciso observar a sua formação humana e social, constituição de sua personalidade e convicções políticas.

Com mais de sete décadas de vida, o escritor brasileiro ainda é um nome atuante no cenário artístico e político nacional, considerando que ele sempre procurou externar a sua percepção do mundo, seja como cidadão brasileiro, seja como escritor, dramaturgo e músico. Ao penetrar na trajetória do autor, adentra-se não somente nos traços subjetivos, mas também em um momento da história da sociedade brasileira.

Nascido em 1944, Francisco Buarque de Hollanda, ou popularmente Chico Buarque, veio ao mundo em um cenário marcado pela Segunda Guerra Mundial, uma atmosfera hostil, mas que, ao mesmo tempo, buscava mudar os rumos do conflito. Seu pai era o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, personalidade responsável por estudos importantes sobre a história do Brasil e do seu povo, como é o caso do livro *Raízes do Brasil* (1936) e do estudo resultado de sua tese intitulado *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil* (1959). Assim como o pai, a figura materna desfrutava de um enorme prestígio no cenário cultural e intelectual do Brasil, trata-se de Maria Amélia Buarque de Hollanda, que além de pintora e pianista, exercia a função de organizadora do lar da família.

Chico não é filho único, seus irmãos também foram peças-chaves na vida do artista e no cenário cultural brasileiro. Segundo Zappa,

Miucha é cantora, gravou disco com João Gilberto (com quem foi casada) e tom Jobim. Sérgio é professor de economia da USP, adora música. Alvaro, advogado, tem uma sala repleta de discos. Maria do Carmo é fotografa de olho certo e já cantou no coro em discos, acompanhado Chico e Milton Nascimento. Ana Maria, cantora convidada pela presidente Dilma Rousseff, aceitou ser ministra da Cultura. Cristina, além de cantora, é especialista em samba, capaz de descobrir raridades preciosas que nem os grandes pesquisadores conhecem (ZAPPA, 2011. p. 37).

Além desses irmãos, fruto do relacionamento entre Amélia e Sérgio, Chico ainda tem outro de nacionalidade alemã chamado Sergio Ernest fruto do relacionamento que o pai tivera enquanto residiu na Alemanha. A existência desse filho só foi descoberta quando Sergio já estava no Brasil e casado, ocasião em que a ex-namorada necessitava de um documento comprobatório de que a origem da criança não tivesse ligação com os judeus. Brota desse momento da vida pessoal do autor, conteúdo para produzir o livro publicado em 2014, com o nome de *O irmão Alemão*. Assim, ao começar a escrever essa narrativa, Chico Buarque resolveu mergulhar na história familiar, a fim de tentar reviver a existência desse irmão.

Antes de dar sequência as produções do autor, é importante recuperar outros os fatos que o “influenciaram” de forma direta ou indireta a trajetória do artista. Primeiramente, embora a matriarca da família estivesse ligada às artes, ela nunca incentivou o filho a enveredar por este caminho, muito pelo contrário; seu objetivo era que ele concluísse o ensino superior. Mesmo que a influência da mãe não tenha sido direta, ela ajudou a modelar gosto pelas artes, considerando que embalava os filhos com canções de Dorival Caymmi, Pixinguinha, Ary Barroso, Mario Lago, figuras ilustres na música popular brasileira que serviram como inspiração para a formação da vertente musical de Chico.

Além disso, a casa dos Buarque de Hollanda era frequentada por grandes personalidades. Conforme salienta Zappa (Ibidem, p.32), o estilo de vida boêmio de Sérgio fazia com que ele abrisse as portas da residência para figuras marcantes na vida social e cultural brasileira, dentre esses nomes estão: Manuel Bandeira, Rubem Braga, Antonio Candido, Fernando Sabino, Vinicius de Moraes, entre outros. Um fato curioso, advindo dessas reuniões, é que Chico, por ser criança, era impedido de participar desses encontros; no entanto, ele sempre arrumava uma forma para espreitar a roda de conversa do pai. Essa atitude não significa apenas um ato de desobediência de uma criança, mas revela a curiosidade de um menino que desde cedo manifestava o interesse no cenário cultural do seu país.

O contato com essas personalidades fez com que Chico Buarque criasse uma rede de sociabilidade para despertá-lo do seu lado artístico e intelectual. A admiração por alguns artistas, tais como o seu cunhado João Gilberto e demais amigos da família, como Vinicius de Moraes<sup>4</sup> e Tom Jobim, auxiliou na constituição do caráter musical do artista.

As funções exercidas pelo pai (jornalista e professor) no exterior, fez com que Chico tivesse o contato com o mundo externo, lançando ao Brasil aquilo que ele chamará de “olhar estrangeiro”. Essa designação pode ser encontrada no documentário “Meu caro amigo: uma

---

<sup>4</sup> No documentário *Vinicius de Moraes* pode-se observar como era a cena cultural no Brasil, e Chico Buarque teve uma participação nesse vídeo mostrando sua atuação no cenário político e cultural.

história embala pelas canções de Chico”, em que reforça essa ideia e acrescenta: “Tenho ainda uma relação de deslumbramento com a cidade. O Rio, na minha origem como compositor, é a fonte da música. A música brasileira que eu aprendi a gostar vinha do Rio: o samba, os carnavais, os programas da Rádio Nacional”.

Esse olhar de quem observa de fora não diminuiu as percepções sobre o Brasil que vamos ver encenadas nas produções do autor; muito pelo contrário, possibilitou a projeção de uma imagem do país, sobretudo do Rio de Janeiro, como uma musa inspiradora. Tal dinâmica pode ser identificável em diversas canções como em “Carioca”, ao dizer:

Que nem muamba  
Nas ondas do mar  
Cidade Maravilhosa  
És minha  
O poente na espinha  
Das tuas montanhas

Nesses versos, e em outras canções, figuram um ambiente urbano por onde desfilam personagens típicos da cena brasileira, que se revelam em uma poesia que narra a cidade, bem como o encontro entre o homem e o seu espaço. Essa característica faz transparecer as várias faces dos versos buarqueanos ao longo do tempo. Primeiramente, tem-se o otimismo juvenil (canções dos anos de 1960), que transformam nos anos 70 em uma desesperança, diante ao contexto de Ditadura Militar, mas que no período de abertura política, ganhou espaço uma produção que reconhece as belezas da cultura, ao mesmo tempo em que identifica os flagelos do povo. Na atualidade, o artista ainda se mostra como um homem antenado com o seu tempo, como é possível perceber em seu mais recente álbum, lançado em 2017, embalado por uma enorme expectativa do público pelo seu retorno à vida cultural do Brasil. Esta produção dialoga com as questões sociais da contemporaneidade, embora o seu lançamento tenha despertado posições conflituosas entre a crítica.

Aliás, a palavra “conflituosa” irá servir como denominador comum para inúmeros momentos da vida do autor; como vimos anteriormente, ao falarmos do seu ano de nascimento. Pode-se acrescentar a este fato, o clima que cercou a vida acadêmica do escritor brasileiro, pois ele adentrou a esse espaço em 1960, no momento de intensificação dos movimentos populares para o processo de politização do país, marcado pelo empenho e participação de agricultores, operários e estudantes.

A respeito do ingresso do autor na faculdade, é importante destacar que a escolha pelo curso de arquitetura foi uma forma de agradar a família e também uma escolha

influenciada pela admiração que nutria por Oscar Niemeyer, um dos vários frequentadores ilustres da casa dos Buarque de Holanda.

Do mesmo modo que a arquitetura o distanciou da música, ela também fez com que o autor se aproximasse da temática urbana em suas composições. Toma-se como exemplo, para compreender essa questão, a canção *Estação derradeira*, pois, nela, está materializada a ideia expressa anteriormente sobre a questão do “olhar estrangeiro”. Nos versos: “Rio de ladeiras/Civilização encruzilhada/Cada ribanceira é uma nação”, mostra-se o encontro da cidade com os elementos de sua tradição, cultura e outros aspectos que implicitamente brota do discurso. As letras de suas músicas também promovem a confluência da cidade com o samba, ideia que podemos ver mantida ao tomarmos como ilustração o verso “Tem mais samba no som que vem da rua”, da canção *Tem mais samba*.

Ainda durante os anos na faculdade, Chico mantinha-se ativo na carreira musical, de tal modo que, devido a sua atuação nesse cenário, que foi ficando cada vez mais intensa, o autor precisou abandonar a vida acadêmica para se dedicar exclusivamente à música. A partir desse momento, o artista agregou a sua carreira a participação em diversos movimentos musicais.

No ano de 1965, Chico participou do show “Um quadro negro”, em prol do funcionamento do Teatro Arena, ocasião em que deu voz à canção *Marcha para um dia de sol*, considerada como uma letra ingênua. Wagner Homem (2009) justifica essa adjetivação como sendo fruto de um momento importante da vida do artista que o permitiu ter contato com a realidade social. Esse período faz referência a participação do o artista na OAF (Organização de Auxílio Fraternal), destinada a realizar caridade, através de doações aos moradores de rua.

Esse também foi o contexto em que o autor produziu canções de caráter urbano e popular, demonstrando os problemas citadinos, como em *Pedro Pedreiro* que narra a vida de um sujeito que muda para a cidade em busca de uma vida melhor, porém o que ele encontra não lhe oferece a oportunidade de mudanças.

Pedro pedreiro fica assim pensando  
Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando prá trás  
Esperando, esperando, esperando  
Esperando o sol, esperando o trem  
Esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem

Canções como essa revelam o momento em que o artista teve um contato mais antropológico com a cidade, observando cada aspecto que a compunha. Esse clima tem seus

reflexos ainda no momento em que o escritor estava envolvido pelas experiências da vida de estudante universitário, considerando que, de acordo com Meneses (2012), sua formação “desenvolvia-se tanto nas aulas quanto nas conversas dos corredores, nos barzinhos, nos botecos e, sobretudo, nos grêmios – entidades vivas. [...] Chico deixou-se impregnar desse clima” (p.20). Além disso, a autora destaca o trecho de uma entrevista de Chico Buarque em que ele reforça essa ideia e ainda tece uma análise sobre o samba urbano: “*Pedro Pedreiro* espera o trem num subúrbio paulista, *Juca* é cidadão relapso do Brás, *Carolina* é a senhorita da janela na Bela Vista e a banda passou, por incrível que pareça, no viaduto do chá, em clara direção ao coração de São Paulo” (Idem).

Canções como estas aguçam a observação: Chico era pertencente à classe média intelectual brasileira, tinha um amplo repertório cultural, mas isso não foi um fator impeditivo para que os fãs lhe atribuíssem o rótulo de porta-voz dos desvalidos e ele pudesse inserir o elemento popular em suas produções, quer seja na música, quer seja em outras manifestações da arte, da literatura e da dramaturgia.

Ainda durante a juventude, Chico Buarque foi responsável por captar a musicalidade das palavras do poeta João Cabral de Melo Neto, ocasião em que recebera o convite de Roberto Freire para musicar a peça *Morte e Vida Severina*. Esse trabalho surtiu efeito positivo na carreira do artista. No que tange a vida pessoal do autor, no ano de 1966, ele se casou com a atriz Marieta Severo, uma relação que durou 30 anos, resultando no nascimento das filhas: Silvia, Helena e Luiza. Juntos, eles viveram com intensidade as manifestações da época, no que diz respeito à cultura, à política e à sociedade em geral.

Somando a esse período, não se pode deixar de destacar a participação e vitória de Chico Buarque no II Festival da Música Popular Brasileira, com a canção *A Banda*, que disputou com a música *Disparada*, escrita por Geraldo Vandré e Theófilo Braga. Embora a produção buarqueana tenha ganhado a competição, o artista não desmereceu a música concorrente, muito pelo contrário, reconheceu a maestria da canção e sugeriu que o resultado final fosse um empate, porém isso não foi possível.

Observa-se que Chico ganhava cada vez mais notoriedade no cenário artístico nacional. Sua imagem inicialmente era de bom moço, mas aos poucos essa caracterização transformava-se. Um fato que contribuiu para essa mudança foi a inserção do artista na dramaturgia, com a peça *Roda-viva*, obra de valor significativo para o teatro brasileiro. Nela, podemos encontrar uma paródia dos bastidores do Teatro Record, em uma espécie de desabafo do autor sobre aquilo que o incomodava na fama. Além do texto cênico, Chico ainda compôs a trilha sonora da peça.

O ingresso do escritor na dramaturgia foi marcado pelas perseguições sofridas pela peça, em que o Comando de caça aos Comunistas invadiu o teatro e agrediu os atores e o público. Mediante a isso, *Roda-viva* tornou-se um ícone contra a ditadura militar, que naquele período já estava em vigor. Com esse Regime ditatorial, instaura-se a censura no país e, como consequência, em 1969, durante uma viagem a Roma para um show, Chico foi obrigado a alargar a sua estadia naquele país, juntamente com a sua esposa que estava grávida.

Um ponto fundamental para concretização do golpe contra a democracia foi o Ato Institucional número 5, atuando como força repressiva, juntamente com exílios e torturas que se intensificaram no Brasil. Intelectuais e artistas fizeram parte desse grupo de pessoas que foram obrigados a deixar o país, devido a suas convicções políticas opostas ao governo. Podemos captar as marcas desse período na canção *Meu caro amigo*, em que o autor reproduz, em forma de carta, a dificuldade em poder se comunicar.

Aqui na terra 'tão jogando futebol  
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll  
Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta

Esta carta musicada foi direcionada ao teatrólogo Augusto Boal que, na ocasião, estava exilado em Portugal. Como é possível perceber na canção, Chico não apenas emite notícias ao amigo, mas, ao fazer isso em forma de música, revela aos ouvintes os acontecimentos do país. Diante dessa informação, é possível perceber que as produções buarqueanas, e dos demais artistas da época, entre eles Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, objetivavam mobilizar a luta contra o sistema repressor.

A respeito do retorno de Chico ao Brasil, Vinicius de Moraes recomendou que ele chegasse agitando e burlando a censura. Acatando esse conselho, o artista volta ao país com o lançamento do CD *Chico Buarque de Hollanda (Vol. 4)*, produção que, de fato, rendeu grandes movimentações; a primeira foi uma melhora em sua situação financeira e, em contrapartida, gerou um enorme desconforto com a censura.

Como consequência do contexto de sua época, Chico abandona o lirismo das primeiras canções e passa a ter uma atuação mais forte na política. Embora ele fale de um momento de despolitização de sua parte, o que se observa é um processo positivo de metamorfose, pois o autor abandona a rebeldia e o vandalismo da juventude, para exercer um papel mais atuante no cenário político por meio da palavra. Nesse espaço, temos a reflexão sobre o intelectual que empresta sua voz para narrar uma atitude política e um

descontentamento sobre a nação. Embora não fosse filiado a nenhum partido, ele assumiu uma postura de oposição e, devido à natureza social da sua escrita o político não foi tomado no sentido partidário, mas em um âmbito mais amplo, aquele que se abre ao contexto histórico, social e ideológico que marcou uma época.

É importante frisar que a cobrança de um posicionamento político talvez tenha empurrado uma concepção política em suas canções. É nesse ponto que Chico vai travar uma intensa dialética sobre a arte, chegando a afirmar que era “absurda a mania de se cobrar do artista um engajamento político sobre sua arte” (HOMEM, 2009, p. 118), acreditando que arte serviria apenas para a fruição estética<sup>5</sup>. Essa afirmação era uma forma de protestar contra as cobranças sofridas, porém ela não representa o que de fato encontra-se em sua produção.

Se por um lado temos em George Orwell um auto reconhecimento da natureza crítica de suas produções, do outro se encontra Chico e a sua relutância em reconhecer a criticidade imanente dos seus trabalhos que, como sabemos, não foram alheios ao processo histórico daqueles anos de chumbo. As produções buarqueanas não se concentram apenas ao cenário musical, pois o artista/escritor se aventurou por diversos outros caminhos que ajudaram a compor uma nova imagem de si, destoante do lirismo e da visão de bom moço.

Voltando a falar sobre a formação humana de Chico, é válido considerar que ele passa por processos contraditórios e extremos. Primeiramente, foi aliciado para organização católica ultraconservadora, chamada de Tradição, Família e Propriedade (TFP), uma experiência radical na vida do artista que exigiu uma postura também radical dos seus pais que tiveram que colocá-lo em um colégio interno. Contrapondo esse ultraconservadorismo radical, aos 17 anos, o autor passou a viver na marginalidade, ocasião em que, juntamente com outros jovens, ele furtava carros apenas por diversão e, na sequência, abandonava o veículo. Essa atitude inconsequente e rebelde não durou por muito tempo, pois logo ele foi pego pela polícia, e foi obrigado a ficar em prisão domiciliar, justamente no período do carnaval. Ao invés de curtir os festejos, ele foi obrigado a ficar em casa refletindo sobre seus atos, momento este que o fez compreender que a melhor forma de fazer resistência era através de uma luta indireta. Podemos ver essa tomada de consciência nas inúmeras canções de protesto, sobretudo na década de 1970, como um grande clamor pela liberdade.

Essa tomada de consciência do artista lançou caminhos de compreensão de suas potencialidades que se desmembraram em vários papéis ligados a arte e não somente a música. Dentre o novo ofício do artista destaca-se a participação no filme *Quando o carnaval*

---

<sup>5</sup> É o que ele afirma no vídeo Chico “Romance”

*chegar*, de Cacá Diegues, através da participação como ator e compositor da trilha sonora. No ano seguinte, juntamente com Ruy Guerra, iniciou os trabalhos de tradução da peça *Homem de la Mancha*, concretizando a ampliação da sua veia artística, percorrendo por novos caminhos e construindo novos espaços.

Em 1974, consolidando ainda mais a sua carreira no teatro e mais uma vez com a participação de Ruy Guerra, Chico Buarque produz a peça *Calabar: elogio da traição*. O texto cênico, ambientado no Brasil colonial, narra o enredo de um personagem histórico que foi considerado traidor pelos portugueses, na ocasião da invasão holandesa. A peça foi escrita no auge do sistema ditatorial, no período do cerceamento da liberdade de expressão, portanto, em decorrência do teor político e histórico que emanava das páginas teatrais, ela só poder ser encenada no período de abertura política, gerando, dessa forma, danos financeiros para a produção da peça.

Ainda sobre essa peça, um aspecto que é necessário salientar, é aquilo que, nas palavras de Meneses (p.37) seria uma forma de “desinformar culturalmente”, o que se aplica ao fato de algumas obras terem sido impedidas de circular nos meios sociais mais acessíveis. Para compreender essa questão basta observar o que ocorreu com a peça *Calabar*, pois, inicialmente, o texto cênico foi liberado pela censura, no entanto, a produção da peça foi negada, justamente porque, ao ganhar corpo, a peça teatral atingiria mais facilmente a população. Diante desse cenário desanimado para a produção artística, caberia aos autores produzirem obras por meio de sistema linguístico figurativo, com o uso de metáforas, alegorias e outros recursos que colocavam os sentidos dos textos nas entrelinhas.

É nesse contexto, ainda em 1974, encontra-se a publicação de *Fazenda Modelo: novela pecuária*, narrativa esta que compõe um quadro crítico sobre os anos de chumbo, através de um ambiente rural habitado por personagens *vacum*. A obra traz uma organização social que muito se assemelha com o autoritarismo que percorreu o Brasil durante o período da Ditadura Militar.

Dando continuidade nos seus passos na dramaturgia, no ano de 1975, inspirado na adaptação que Vianinha fez para TV da tragédia grega *Medéia* de Eurípedes, Chico Buarque, em coautoria com Paulo Pontes, criou a peça *Gota d'agua*. Trata-se de um texto intenso e repleto de crítica social, enleado de traições e jogos de interesse. A história de Joana (uma macumbeira) e Jasão (um sambista) serve de palco à discussão sobre a exploração e a má distribuição de renda. A história de amor entre esses dois personagens é interrompida pela traição de Jasão que abandona a esposa para ficar com Alma, filha de Creonte, um homem influente que poderia alavancar a carreira musical do sambista. Joana planeja uma vingança,

arquitetando a morte por envenenamento de Jasão e sua noiva, porém, ela resolve matar os seus filhos, assim como acontecera no clássico de Eurípedes, suicidando-se a posteriori. Nessa peça, Chico sintetiza sua capacidade em unir música e teatro, pois além do texto cênico, ele produziu também a trilha sonora.

Em 1977, o autor continua o seu trajeto na dramaturgia, desta vez com uma peça infantil *Os Saltimbancos*, adaptação da peça de Sérgio Bordotti, inspirada no texto *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm. Por trás do tom lúdico da peça, que a caracterizava como infantil, há uma criticidade referente à ditadura militar, através de personagens metafóricos que mimetizam os diversos agentes sociais. No ano seguinte, Chico lançou o musical *Opera dos malandros*, inspirada nas peças *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, e *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O enredo do texto cênico desnuda as transformações operadas no país a partir da Segunda Guerra Mundial, bem como a operacionalização do poder. Como o esperado, esta peça também sofreu interferências da censura que solicitou cortes e alterações. As canções *Terezinha* e *Geni e Zepelim* foram compostas para a peça. Como podemos ver sintetizado nas palavras de Meneses (2002) nessas canções:

Chico agudizará sua crítica social. Partirá para a dessacralização da cultura, a desespirtualização da mulher e do amor, a utilização da obscenidade e da linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo linguístico do *establishment*, para os torneios parodísticos (p.177, grifo do autor)

No ano seguinte, motivado pelo medo que sua filha Luiza sentia, o autor se volta para as histórias infantis e produz uma releitura da fábula dos irmãos Grimm, *Chapeuzinho Vermelho*. Trata-se do texto *Chapeuzinho Amarelo*, que mostra às crianças como superar os medos e, por isso, foi considerado em 1979 pela Fundação Nacional do Livro como “altamente recomendado”. Uma vertente de leitura para tal narrativa seria o confronto com o sistema militar, em que a figura do lobo representaria o elemento dominador, a repressão que acometia os cidadãos brasileiros. *Chapeuzinho Amarelo* é uma referência àqueles que viviam amedrontados, sem poder exercer a sua liberdade. Assim como a personagem principal resolve opor-se contra um sistema opressor e lutar pela sua liberdade, a narrativa é um convite ao leitor da época para também agir contra o sistema.

Em 1981, encontra-se a publicação de *A bordo do Rui Barbosa* cuja estrutura une o conto na forma de um poema e apresenta ilustrações. O enredo mostra a história da dificuldade de comunicação entre um marinheiro e sua amada, pois ambos eram desprovidos

da capacidade de leitura e escrita, o que impossibilitava o envio e recebimento de cartas. Esse texto traz certa similaridade com o poema de Antonio Jacinto, *Carta de um contratado*, que remete aos problemas advindos da colonização em Moçambique.

Retornando a contabilização das produções artísticas do autor, podemos encontrar também a peça musicada por Chico e Edu Lobo, intitulada *O grande circo místico*, que tematiza a história de amor entre uma acrobata e um aristocrata. Ainda no ano de 1981, tem-se a efetivação do autor no gênero romanesco, através da publicação do romance *Estorvo*. Uma narrativa em 1ª pessoa, que narra relações conflituosas e fracassadas de um narrador que mistura realidade e imaginação. Essa obra é considerada, por um viés da crítica literária, como sendo a porta de entrada de Chico no cenário literário, desconsiderando *Fazenda Modelo* e algumas peças escritas anteriormente.

Ao fazer um recuo no tempo, pode-se constatar que os primeiros escritos de Buarque foram as crônicas<sup>6</sup>, publicadas em um jornal do Colégio Santa Cruz, cujo nome *Verbâmidas*<sup>7</sup> fora idealizado por ele. *Verbâmidas* atuou como uma espécie de “monstro” que atacava diretamente as mazelas sociais de forma irônica, em uma escrita curta e bem humorada. Além disso, na primeira crônica, ele comenta sobre a censura que, por ironia do destino, será matéria de sua produção durante a ditadura.

As veias literárias manifestadas primeiramente no jornal não é exclusivo de Chico Buarque, haja vista que diversos escritores, tais como Machado de Assis e José de Alencar ocuparam o espaço jornalístico como forma de construção de um estilo particular. Como vimos no item anterior deste capítulo, o próprio George Orwell iniciou sua escrita no espaço jornalístico, o que lhe possibilitou uma aproximação com público.

No ano de 1995, o autor publicou o romance *Benjamin*, cujo protagonista é homônimo ao livro. O enredo inicia com o personagem sendo fuzilado, momento de encontro com a morte que o faz divagar por entre as lembranças. É através desse mergulho no passado que a narrativa se apresenta, colocando em cena os dramas e angústias de um personagem em

---

<sup>6</sup> O site *Opinião & Notícia*, passou a divulgar as crônicas produzidas pelo autor de maio de 1961 a novembro de 1972.

<sup>7</sup> Abaixo o trecho da primeira crônica, em que revela a explicação do autor para o significado do nome do jornal. “– Ó ignorância crassa, acrescentou, ó vil funcionário da imbecilidade, não percebes então o sentido clássico da palavra de Sócrates. Não te evoca cultura grega? Verbâmidas, **símbolo de cultura, cultura do símbolo!** Nome que reflete mais que um espelho! Um nome que diz porque condiz.  
(...)”

Mas nós, inventores desse nome, modestos criadores desse jornal, ficamos visivelmente surpresos e alegres com o vasto sentido desse nome que ainda nos era desconhecido. Verbâmidas... sem dúvida, um nome versátil” (grifo nosso). Disponível em: <http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/aquarela-cronicas-antigas-de-chico-buarque/?leiamais>

decadência. Essa narrativa revela a maestria na construção de seres ficcionais e enredos densos.

Em 2003, publica-se o romance *Budapeste*, que, segundo Regina Zappa (1999), Chico Buarque descreve de forma minuciosa a capital húngara, revelando uma narrativa que se bifurca em duas localidades, Brasil e Hungria. O livro narra a história de José Costa ou Zosze kósta um ghost-writer atividade que lhe possibilita observar de fora o resultado de sua escrita. Além disso, o texto revela o conflito de um ser ficcional que se mostra dividido entre espaços geográficos, línguas e amores. Ao mesmo tempo em que o romance revela um caráter fragmentário, o personagem demonstra os seus conflitos de identidade.

Seis anos após a escrita de *Budapeste*, Chico surpreende a crítica com uma obra comparada às produções machadianas, sobretudo os livros *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Trata-se de *Leite Derramado*, narrativa construída por meio de um monólogo que é alimentado por um senhor de idade num leito de hospital. Nesse romance, tornam-se visíveis as particularidades que culminaram na decadência familiar e, simultaneamente, revela alguns contextos históricos que fizeram parte da história do Brasil.

O próximo livro lançado pelo escritor teve um intervalo de quatro anos desde a última publicação e trata-se do já citado *O irmão Alemão*, narrativa que ficcionaliza o episódio real da vida do autor, a existência de outro irmão. Para a construção do enredo, Chico iniciou uma verdadeira pesquisa para a localização do familiar, e contou com o auxílio de diversas pessoas, como, por exemplo, o historiador brasileiro Sidney Chalhoub, João Klug (historiador) e Dieter Lange (museólogo). Esses nomes foram responsáveis pela descoberta da família de Sergio Ernest (o irmão) e, conseqüentemente, o encontro dos familiares com Chico Buarque, já que o irmão havia falecido.

Ao caminharmos brevemente pelas produções do autor, foi possível identificar construções que revelam um grande valor literário e cultural. *Estorvo*, *Budapeste* e *Leite Derramado* exemplificam essa vertente valorativa dos trabalhos buarqueanos, considerando que elas receberam o Prêmio Jabuti, a mais importante premiação literária do Brasil.

Ainda em relação às premiações, Chico Buarque foi agraciado com o *Prêmio Camões 2019*, uma das maiores premiações literárias de língua portuguesa. O júri desse prêmio conta em sua organização com representantes de países falantes da língua português, personalidades que são responsáveis por analisar o conjunto da obra dos autores e suas contribuições no enriquecimento do patrimônio cultural e literário no âmbito lusófono. Receber esse prêmio demonstra o reconhecimento da escrita e, além disso, coroa a longa trajetória de contribuição para cenário artístico, literário e social do escritor.

Mesmo com a reconhecida importância do prêmio, o atual presidente da república se negou a assinar a condecoração e, como resposta, o Ministério da Cultura de Portugal, informou que manterá a entrega do prêmio em cerimônia marcada para o dia 25 do mês de abril de 2020. Esse período foi escolhido pelo artista e se trata da mesma data da Revolução dos Cravos, movimento responsável pela derrubada do regime salazarista em Portugal. Essa escolha demonstra a politização do artista, sua ligação com fatores históricos e culturais. Esse aspecto justifica, por exemplo, o porquê do artista não receber apoio da política atual do seu país.

É importante reforçar que Chico Buarque ainda é atuante no cenário político e social do Brasil, o que o coloca em uma posição de opositor ao sistema vigente. Soma-se a essa questão o fato de que, ainda no ano de 2019, o autor publicou um romance denominado *Essa gente* (2019), cujo protagonista é um escritor em decadência que reside no Rio de Janeiro. Não somente a vida desse personagem é colocada em cena, como também a vida de uma sociedade marginalizada, o que faz referência ao título da narrativa que mantém o caráter crítico das produções do autor.

Regina Zappa (1999) ressalta algumas palavras proferidas por Chico Buarque que demonstram o pensamento do autor sobre o processo de escrita, comparando música e literatura:

**‘Música é mais intenso, literatura é o prazer mais esticado.** Música é mais concentrado. Falam que sou mais criativo quando estou na estrada, fazendo show, mas nesses períodos, não me sinto fazendo nada. Quando estou quieto, não apareço em. Fazer show envolve toda uma produção, mas não é como criar.’ (...) ‘A música me tira do sério, conduz a poesia. Escrevo música e depois as palavras vêm’. A música o conduz pelos mais variados caminhos. **Os livros guardam a angústia** (p. 191, grifo nosso).

Ao ponderar sobre a sua criação musical e literária, o escritor revela aquilo que a crítica já cristalizou, isto é, a canção conduz a poesia. Essa assertiva dialoga com a consideração de que a literatura carrega a angústia, pois assume um espaço em que o autor esboça aquilo que já não pode ocupar apenas nas letras musicais. Tal afirmação será basilar para compreendermos a escrita de *Fazenda Modelo*, representando o “prazer esticado”, responsável por dar espaço àquilo que não cabia mais nas canções.

Enredada por essas considerações, a pesquisadora Adélia Bezerra de Meneses (2002) atribui uma das classificações mais reveladoras sobre Chico Buarque: “artesão da linguagem”. Essa interpretação pode ser associada com a classificação de Caetano Veloso, ao afirmar que “Ele anda para frente arrastando a tradição”. Acrescenta-se a essas acepções o título do livro

da referida autora, *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* (2002), pois há um diálogo com a definição de artesão e, de certo modo, faz recuperar o tempo em que o autor era estudante de arquitetura. Ele conseguiu transferir para a escrita aquilo que realizaria enquanto arquiteto, tornando-se, portanto, um “arquiteto das palavras”, um artista que constrói desenhos mágicos.

Um dos momentos de produção de Chico Buarque que se consegue identificar esse artesanato verbal é quando ele une a tradição erudita (como nas cantigas aos moldes trovadorescos) com o elemento popular (aspectos humanos e existenciais do século XX). Fixando-se nesses termos, tem-se uma valorização da palavra, por meio de metáfora, alegoria entre outros, em um discurso que molda o elemento social. Sua estética arquiteta um desenho verbal que intersecciona as classes sociais, o que conduz à reflexão de que suas obras não são restritivas apenas na erudição do discurso.

Ao analisar política e poesia em Chico, Adélia Bezerra de Meneses aponta que esses elementos se apresentam em fases distintas na carreira do autor. Essa caracterização é de suma importância para que possamos compreender a construção subjetiva buarqueana, mas também porque auxilia a esboçar um quadro da história do Brasil dos momentos em que produziu. As fases são: Lirismo Nostálgico, canções de repressão, variante utópica e vertente crítica. Acrescenta-se a essas categorias, a consideração de que a trajetória do autor não se faz de modo linear, mas constitui um desenho em espiral, como aponta Marcelo Ridenti (2000) ao afirmar que é mais compreensível e coerente falar em característica ao invés de fases, justamente porque esses aspectos não sistematizam uma ideia de evolução nas produções do autor. Diante dessa ótica, a dinâmica textual organizada por essas vertentes não engessam a obra em apenas uma característica conforme o período de produção. Em outras palavras, uma obra pode enfatizar mais um aspecto do que outro ou mesclar mais de uma característica. Além disso, esses fatores podem ajudar a revelar a intersecção entre a arte e a política.

O mergulho em todas essas vertentes fez com que Chico Buarque produzisse uma linguagem irônica, satírica, alegórica e paródica, de modo que houvesse o imbricamento das categorizações, afirmando a evolução de um escritor que caminha da utopia à crítica, e constrói uma materialidade discursiva ficcional que se compromete com o social, o humano e a política. O engajamento em seus trabalhos não é motivado apenas por questões políticas alimentadas pela Ditadura Militar; ele vai além, já que lança um olhar crítico para as falhas sociais, em que é possível dar destaque para a representação dos sujeitos marginalizados, como o homossexual, trabalhador, a mulher e outros. Esses aspectos são enredados por uma

sensibilidade poética e social, que se verbaliza como ferramenta para denunciar às injustiças e desigualdades.

Isso revela que, ao mesmo tempo em que há uma imagem lírica do autor, podemos encontrar também um tom crítico e agressivo, o que dialoga com a definição de Rinaldo Fernandes (2013), ao considerar a duplicidade da imagem de um mesmo artista, salientou que em alguns momentos Chico foi considerado um rapaz de certa ingenuidade, em uma espécie de “bom moço”; mas em outros momentos, demonstrou a sua fixação em analisar o contexto histórico, tecendo denúncias sobre as mazelas sociais.

Conforme Oliveira (2016) os elementos dúbios não chegam a ser contraditórios, mas complementares nos seus diversos ângulos artísticos: música, dramaturgia e literatura. Além disso, essas duplicidades ofertam não apenas a imagem do escritor Chico Buarque, mas também do homem Francisco Buarque de Holanda, tímido e extrovertido, simples e erudito, cuja imaginação ultrapassa múltiplos contextos e espaços. Esses aspectos ajudam a pensar o artista como um indivíduo que carrega as vicissitudes do tempo e do espaço, adapta as situações diferentes e coloca a sua produção como mecanismos para compreender e conduzir à reflexão sobre os espaços históricos. Eis a importância de Chico Buarque.

### **1.3. *Animal Farm e Fazenda Modelo: traumas sociais em narrativas distópicas***

A afirmação de que a língua é poder perpassa nos trabalhos de Ferdinand de Saussure (2012), ao defini-la como o objeto da linguística, devido a sua natureza social. O estudioso suíço transformou a linguagem em um campo teórico e, dentro dela, optou pela língua, por pressupor uma organicidade, uma construção social. Esse constructo é o responsável por manifestar o poder da língua e interpor o seu caráter orgânico.

Os espaços em que esse mecanismo se manifesta são inúmeros, e compreende desde o discurso do lar até instituições públicas e políticas. A palavra poder, implícita nessas afirmações, soma-se ao sentido político e ideológico do termo, de modo que a língua é poder porque obriga a fazer escolhas discursivas. Este poderio, a qual o ser humano estabelece uma relação de servidão, é fruto do aprisionamento às estruturas linguísticas.

Roland Barthes (2007) comunga com essa ideia, considerando que a língua é um objeto opressivo, isto é, enquanto produto social, ela age sobre o homem, organizando o seu espaço, categorizando. Para ele, "a língua, como desempenho de toda a linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer" (p. 14). Porém, mesmo que essa característica seja latente, há uma

possibilidade do sujeito trapacear, fugir desse aprisionamento ocasionado pela linguagem. Essa expectativa de fuga e libertação pode ser encontrada na literatura, através da sua potencialidade criativa e libertadora da língua; isso significa uma competência estética que se molda e se volta para fora do poder. Têm-se então dois elementos dispares atuando simultaneamente: a ideia de poder e o ímpeto contrário a ele. Em síntese, a Literatura é considerada como uma construção artística manipuladora da linguagem, no sentido de arquitetar a fuga do poder e da servidão, estabelecidos pela língua.

Para que isso ocorra, de acordo com Barthes, há a atuação de três forças: *Mathesis* (saberes), *Mimeses* (representação) e *Semiosis* (sentido). O primeiro elemento dessa tríade mobiliza os saberes que a literatura acolhe em seu discurso, materializando a assertiva de que, se por um determinado motivo alguma disciplina devesse ser extinta do currículo escolar, apenas uma deveria ser salva, a disciplina literária, pois ela acolhe todas as ciências em seu interior. A segunda força, *Mimesis*, implica na capacidade de representação do real e de encenação da vida, portanto, o monumento literário, para o autor, “é categoricamente realista, na medida em que sempre tem o real por objeto de desejo” (Ibidem, p.17). A partir do caráter mimético o objeto literário forja mundos que se concretizam através do discurso ficcional. Isso remete a ideia de Barthes ao considerar o caráter utópico, no sentido de que a literatura traz para o nível da possibilidade, o impossível. Assim, chegamos à terceira categoria barthesiana, a *semiosis*, o jogo com os signos para libertá-lo de qualquer aspecto que o aprisiona.

Parafraseando o autor, ao descrever os aspectos que singularizam a literatura, ele ressalta ser esta o fulgor do real, pois, ao realizar a trapaça, ela encena a realidade e faz mover saberes. Além disso, o objeto literário, ao mobilizar saberes e provocar o deslocamento de sentido e a teatralização da língua, pode servir como fonte de resistência.

Fixando-se nesses termos, os textos literários iluminam o conhecimento do homem sobre si e sobre o seu espaço, articula não apenas uma fonte inesgotável de conhecimento, mas também um caminho de ludibriar a língua, jogar com os signos e fazer brotar o que há de mais profundo na linguagem. Essa é uma visão etérea, mas ao mesmo tempo caracteriza a ficção enquanto um artifício capaz de refazer a realidade, tornando-a mais bela ou pior. A propósito, essa ideia revive, nas palavras de Mario Vargas Llosa, no livro *A verdade das mentiras* (2004), o fato de que

os homens não estão contentes com o seu destino, e quase todos- ricos ou pobres, geniais ou medíocre, célebre ou obscuros- gostariam de ter um vida diferente da que vivem. Para aplacar – trapaceiramente – esse apetite surgiu a ficção. Ela é escrita e

lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito (p.16).

De forma sintética, esse processo de recriação, acréscimo e transformação do real, plasma a ideia de que mesmo quando as narrativas se constroem pelos fatos e personagens *verdadeiros*, a *mentira* é responsável pela ficcionalização das estruturas temporal e espacial, considerando que a literatura verbaliza os fatos e solidifica o estatuto da língua dentro de um contexto, pela união entre o significante e significado.

Chamamos atenção para o termo *trapaceiramente*, inserido na citação acima, pois ele retoma o pensamento barthesiano e reforça a noção da literatura como um espaço de poder e, simultaneamente, um combate ao poder hegemônico e institucionalizado que oprime e exclui. Ao construir o mecanismo para burlar com a linguagem, o objeto literário constitui um ambiente mais livre, que dá voz àquilo que ficou silenciado pelos documentos oficiais, ou pelas instituições de poder.

*Animal Farm* (1945), de George Orwell e *Fazenda Modelo: novela pecuária* (1974), de Chico Buarque são narrativas que incitam à discussão do fazer literário em diálogo com a história, com a crítica social e com o contexto de produção e circulação. Deve-se considerar que tais produções apresentam como discurso centralizador a opressão, que é fruto de sistemas políticos. Da narrativa de Orwell, emerge o cenário da Revolução Russa e, da narrativa buarqueana, faz brotar o contexto militar no Brasil. Nesses dois espaços de criação, a ficção e a história se concretizam em um discurso alegórico. Embora o objetivo desse trabalho não seja discutir o conceito de alegoria, muito menos tecer a leitura das narrativas verticalizada nessa conceituação, é importante abrir um parêntese e explicar em que sentido esse discurso dialoga com a crítica sobre o mundo moderno.

Falar sobre alegoria é enveredar no estudo sobre a modernidade e o homem que habita esse cenário, pois a configuração desse mundo é projetada de modo caótico, fragmentado e em ruínas. Walter Benjamin (1985) considera a perda da aura e a fragmentação do espaço como elementos capazes de produzir uma linguagem meramente comunicativa, desprovida da concretude. Nesse ângulo, a alegoria mostra-se como satisfatória e ressignifica a linguagem vazia proferida pelos meios de comunicação. Ao realizar esse ato, postula-se um novo conceito para arte e literatura contemporânea, que parece muito profícuo à união entre elas e a realidade.

Em termos de linguagem, a alegoria seria uma forma de torná-la mais acessível e, ao mesmo tempo, estabelecer um novo campo de sentido, isto é, dizer uma coisa para significar

outra. Diante dessa conceituação, há certa confusão do termo com a metáfora, porém é importante estabelecer uma diferenciação, pois a alegoria é uma forma mais livre para construir as relações entre o texto e um referencial que não se fixe no elemento de similaridade. Além disso, as obras alegóricas são compreendidas perante o seu contexto, o que implica em considerar que não se trata apenas de um conceito amparado pela estética, mas uma forma de ver e interpretar o mundo em uma relação com a história, a política e a vida social.

Desta maneira, a história e a política, como força movente do discurso ficcional, projetam a forma como o poder é instaurado pela linguagem e corporifica o material literário. Observa-se que esses elementos conferem um valor significativo ao campo de ação da literatura, através do entrelaçamento entre o processo de fruição e o caráter crítico-reflexivo que emana do discurso ficcional.

Não se pretende banalizar os sentidos dos termos literatura e política, mas compreendê-los como uma prática coletiva. A arte literária é uma atividade criadora que partilha do mundo sensível, pois faz pensar, viver e sentir os tempos e os espaços, já que é articuladora tanto do elemento audível quanto dos ruídos que assombram os contextos. São esses ruídos que possibilitam vivificar o modelo de dicção literária que se instaura nas narrativas, considerando essa relação linguagem e poder, materializada em um discurso totalitário.

A narrativa orwelliana apresenta como subtítulo *Fairy story*; porém, ela não se restringe ao gênero fábula, pois se trata de uma literatura engajada que expõe os abusos de poder e a exploração resultantes do sistema totalitário, em uma analogia à Revolução Russa. A fábula é utilizada como um pretexto para dar vida aos animais e fazer o leitor refletir sobre as complexas relações pessoais, trabalhistas e as perdas dos direitos fundamentais. Pode-se dizer que Orwell insere esse livro no referido gênero como uma forma de ludibriar o sistema totalitário em vigor, mas essa seria uma afirmação ingênua e superficial, considerando que as críticas que o livro traz não são sutis, muito pelo contrário, elas expurgam a ascensão do totalitarismo.

Essa característica universalizadora das obras de Orwell permite que a crítica construída possa abranger todas as formas de regimes antidemocráticos existentes na esfera humana, de modo que as questões ficcionalizadas dialoguem com os aspectos históricos da Revolução Russa e seus antecedentes. Esse fato, que marcou a história soviética e mundial, foi resultado da rápida transformação política e econômica, em um país que ainda vivia sob a égide de um governo absolutista, mudanças essas ocorridas por intermédios de uma acelerada

revolução industrial alicerçada em técnicas de produção moderna diferente da realidade existente.

Eric Hobsbawm (1995) ressalta a interferência desse fato na história mundial e na mobilização da sociedade, uma vez que

parecia óbvio que o velho mundo estava condenado. A velha sociedade, a velha economia, os velhos sistemas políticos tinham, como diz o provérbio chinês, “perdido o mandato do céu”. A humanidade estava à espera de uma alternativa. Essa alternativa era conhecida em 1914. Os partidos socialistas, com o apoio das classes trabalhadoras em expansão de seus países, e inspirados pela crença na inevitabilidade histórica de sua vitória, representavam essa alternativa na maioria dos Estados da Europa (...). Aparentemente, só era preciso um sinal para os povos se levantarem, substituírem o capitalismo pelo socialismo, e com isso transformarem os sofrimentos sem sentido da guerra mundial em alguma coisa mais positiva: as sangrentas dores e convulsões do parto de um novo mundo. A Revolução Russa, ou, mais precisamente, a Revolução Bolchevique de outubro de 1917, pretendeu dar ao mundo esse sinal (p.62).

É importante observar como se desenvolveu o socialismo de Lenin após sua morte, considerando a disputa entre Trotski e Stalin para assumir o comando do partido Comunista. Esses nomes divergiam em seus posicionamentos e na forma como queriam gerir o partido, pois o primeiro visava uma política internacionalizada, já o segundo agia na defesa de que o socialismo fosse praticado somente na União Soviética. O fim dessa disputa resultou no assassinato de Trotsky e na tomada de poder por Stalin.

São esses dados que darão corpo ao texto de Orwell, de modo que o personagem Velho Major sintetiza o posicionamento de Lenin em prol da classe trabalhadora; Snowball configura a atuação de Trotski e Napoleon simboliza as ideias de Stalin. Ao mesmo tempo em que a narrativa arquiteta a crítica de como o socialismo estava sendo desenvolvido na União Soviética, tece um olhar reflexivo para todas as formas de totalitarismo.

De início, o discurso da narrativa volta-se à criação de uma sociedade igualitária, comandada pelo princípio ideológico daquilo que as personagens chamam de animalismo. Nesse momento, é importante voltar o olhar para o espaço físico da narrativa, pois a *Manor Farm* transforma-se em *Animal Farm*<sup>8</sup> e o acréscimo do termo ligado aos animais demarca um novo poder que se instaura. A palavra no plural mostra uma coletividade que, nas primeiras páginas, era a grande constante, mas que na sequência torna-se um elemento distante, utópico, uma vez que a filosofia do movimento passa a falsear o discurso comunitário.

---

<sup>8</sup> Na tradução brasileira, o nome da fazenda era Granja do Solar, mas, após a tomada de poder pelos animais foi transformado em Granja dos bichos.

Essa idealização manifestada pelo coletivo pode ser constatada nas passagens referente à construção do moinho, que não somente facilitaria o trabalho dos animais, como também se tornaria a marca do animalismo, pois representaria a construção de uma sociedade autônoma sem interferências de humanos, como pode-se ver no trecho:

This would light the stalls and warm them in winter, and would also run a circular saw, a chaff-cutter, a mangel-slicer, and an electric milking machine. The animals had never heard of anything of this kind before (for the farm was an old-fashioned one and had only the most primitive machinery), and they listened in astonishment while Snowball conjured up pictures of fantastic machines which would do their work for them while they grazed at their ease in the fields or improved their minds with reading and conversation (ORWELL, 1999, p. 29)<sup>9</sup>.

Os animais encantam-se com aquilo que ouviam a respeito da construção do moinho, porém esse sonho se diluí e afeta os princípios organizacionais daquela sociedade. Vale lembrar que a organização inicial dos animais era regulamentada por um espécie de contrato social, os mandamentos, que serviam como uma forma das personagens manterem uma vida de liberdade e favorável a todos, um ambiente harmonioso e feliz. Esses mandamentos são:

The seven comandments

- 1- Whatever goes upon two legs is na enemy.
- 2- Whatever goes upon four legs, or ha swings, is a friend.
- 3- No animal shall wear clothes.
- 4- No animal shall sleep in a bed.
- 5- No animal shall drink alcohol.
- 6- No animal shall kill any other animal.
- 7- All animal are equal (Ibidem, p. 15-16).<sup>10</sup>

No princípio do manifesto contra os humanos, os animais proferiam um discurso igualitário através do *slogan* “Todos os animais são iguais”. Porém, conforme a opressão vai sendo consumada, a essa máxima é acrescido “mas alguns são mais iguais do que outros”.

---

<sup>9</sup> As baias teriam luz elétrica e aquecimento no inverno, haveria força para uma serra circular, para moagem de cereais, para o corte da beterraba e para um sistema de ordenha elétrica. Os animais nunca tinham sequer ouvido falar nessas coisas (pois a granja era antiquada e sua aparelhagem das mais primitivas) e escutaram boquiabertos Bola-de-Neve fazer desfilar como por encanto, ante sua imaginação, as figuras dos aparelhos mais espetaculares, máquinas que fariam todo serviço em seu lugar, enquanto eles iriam aproveitar a folga pastando ou cultivando a mente, por meio da leitura e da conversação (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.43 e 44).

<sup>10</sup> Os sete mandamentos

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 (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.25.)

Depreendem desse acréscimo a transição e corrupção do poder, isto é, como este poderio transfere de mãos e os que antes eram oprimidos, tornam-se os opressores. Por mais que houvesse uma idealização do presente os líderes ainda primavam por uma concepção antiga que consistia em reforçar a superioridade de um pequeno grupo sob os demais.

As regras sociais estabelecidas criaram parâmetros de afastamento dos humanos, de modo que ao redigir esse texto regulamentador instituiu-se uma espécie de contrato social firmado entre o coletivo. Sobre essa escrita, é importante destacar duas questões: a primeira é o poder institucionalizador da língua; a segunda seria a ratificação do discurso, mostrando a linguagem cada vez mais opressora. Quando afirmamos esse segundo elemento, estamos pautados na ideia de que os porcos, por serem alfabetizados, tornam-se os detentores do conhecimento, portanto, os grandes líderes; os demais animais constituem-se como alvos fáceis para a manipulação por serem desprovidos de certos conhecimentos da língua. Neste caso, o sistema de governo é marcado pela centralização do poder e centralização da língua.

Adentrando no contexto brasileiro, e ainda sob o mesmo alicerce de desconstrução do discurso oficial, o período referente à Ditadura Militar foi capturado nas entrelinhas de *Fazenda Modelo*. A narrativa revive os anos de 1975, marcado por um enorme crescimento econômico, mas também pela desigualdade social e oposições ao governo vigente. Há uma disparidade que representa um crescimento no setor financeiro, um processo de urbanização e de desenvolvimento tecnológico, e da mesma maneira, havia uma má concentração de renda que impossibilitava a igualdade na distribuição do “milagre econômico” em todos os setores da sociedade.

Segundo Rezende (2001), nesse momento,

era enfatizado como a ratificação dos propósitos da ditadura de construção de uma nação em que prevalecesse a sua suposta democracia com responsabilidade. Enquanto elemento importante de busca de legitimidade pelo regime, o crescimento econômico era constantemente divulgado como algo que se projetava para a **hipotética** forma de democracia social em que o movimento de 1964 teria, segundo os seus condutores, pautado seus objetivos (p.115, grifo nosso).

A palavra em destaque representa o discurso pautado em um ideário que tentava ludibriar a população para que aceitasse aquilo que estava sendo imposto. Esse cenário foi propício para a criação de *Fazenda Modelo*, representada por uma comunidade bovina comandada pelo boi Juvenal, que exerce uma política austera e arbitrária, em nome do desenvolvimento e da tecnologia, assim como acontecia no Brasil da década de 1970, sobretudo no que diz respeito à opressão e à tortura que eram fomentadas pela ditadura.

Soma-se a essa questão a intertextualidade que a narrativa tece com outros gêneros textuais, tais como: os ditados, crendices e canções populares que, aparecem no texto para auxiliar no diálogo com a história e com a tradição.

De *Fazenda Modelo* escolhemos a cena do capítulo intitulado “O povo na praça”, em que há a cerimônia de entrega de uma estátua que acessa o campo simbólico de representação da figura de um boi. Nessa ocasião, o boi-mor Juvenal faz um discurso para explicar o sentido daquele monumento:

De excelente humor, o conselheiro-mor Juvenal quebrou o protocolo antes de partir. Dobrou o discurso e citou de cabeça o ditado popular: ‘Do boi só se perde o berro.’. Deu um tapinha no dorso da estátua, acrescentando: ‘Por isso mesmo é que nesta profícua Fazenda – sorriu – ninguém mais berra’ (BUARQUE, 1975, p. 80).

A estátua molda uma estrutura anatômica de proporções incoerentes, pois enquanto a figura do touro tem um corpo forte, a cabeça mantém-se inferior à musculatura corporal. Podemos associar que essa anatomia sugere uma sociedade alimentada pelo trabalho braçal, desprovida de atividades intelectuais, pressupondo a imposição aos habitantes da fazenda que deveriam apenas trabalhar, em prol do desenvolvimento, mas sem pensar. O monumento faz uma referência à figura mitológica do Minotauro, que possuía cabeça de touro e corpo de homem. Essa relação mostra a animalização do humano e configura o que poderia acontecer com aqueles que ousassem ir contra os deuses, havendo, portanto, um tom de ameaça que solidifica o poder, a violência e o sacrifício. São justamente essas palavras que irão aparecer no discurso de *Fazenda Modelo*.

Ambas as narrativas carregam em si as faces do autoritarismo, de sua institucionalização. Elas fazem a representação do discurso totalitário, do modo como ele era proferido e utilizado para manipular e obrigar a população a ser favorável ao sistema ou se calar diante dele. As questões expressas atestam a ideia defendida por Bakhtin (2010) ao considerar, na circulação das vozes sociais, os jogos de poder. A estratificação da linguagem do romance alicerça as múltiplas vozes que se comportam de variadas maneiras, que podem ser de natureza autoritária ou persuasiva, caracterizando as palavras do Outro<sup>11</sup> que estão incorporadas no discurso. Essas vozes não são neutras, elas carregam a questão político-ideológica, assim como o modo pelo qual os sujeitos se constituem.

---

<sup>11</sup> As palavras do outro nos remete a uma compreensão teórica para além do eixo estrutural da língua e acessa, na perspectiva bakhtiniana, o uso ideológico da palavra, o que significa pensar como o discurso preferido pelo outro é assimilado, concebendo a heterogeneidade do discurso. Não vamos adentrar nesse estudo, mas é importante salientar que a relação do sujeito com a linguagem, a partir da perspectiva do discurso de Outrem, aparecem também nos trabalhos de Freud e Lacan.

Bakhtin amplia essas discussões para o nível do cotidiano e não somente para a configuração do gênero romanesco. Porém, cabe compreender também como esses discursos se configuram na literatura e, para isso, é preciso mencionar o que o referido teórico conceitua como palavra autoritária. Segundo ele, trata-se daquela palavra formalizada por meio do silêncio dos interlocutores. Para exemplificar, basta observar os discursos nos regimes totalitários e ditatoriais, que ocorreram ao longo da história mundial.

É necessário esclarecer alguns pontos referentes à linguagem totalitária presente nas narrativas. Em ambos os textos, há a utilização de algumas estratégias para manutenção do poder, que são mascaradas em uma falsa ideia de organização social. Esses artifícios são utilizados para que as personagens continuem alienados e dispersos das questões sociais e políticas. Sabe-se que conquistar e se manter no poder exige algumas atitudes, dentre elas a comunicação é o fator essencial, pois é por meio de uma boa articulação do discurso que o líder conseguirá preservar o seu monopólio.

Hanna Arendt (2012) caracteriza as propagandas autoritárias como um meio para persuadir e organizar a sociedade. Pode-se compreender essa dinâmica, considerando os *Slogans* utilizados nas obras revisitadas, e também nos discursos proferidos nas narrativas, bem como a inserção de algumas imagens (como a estátua em *Fazenda Modelo*). Nesses casos, os discursos e simbologias representam um elemento que, ao persuadir, silenciam e, somam-se a isso, a idealização da figura do ditador, como o ser onipresente, com discursos articulados e direcionados às massas.

Em muitos episódios, junto a esse discurso manipulador, havia a força física, a opressão e o esmagamento da individualidade. *Fazenda Modelo* materializa a manipulação através do personagem Juvenal e seus correligionários, por serem responsáveis pelo controle político, ideológico e social daquele espaço. São eles que aplicam torturas e repreensões aos opositores do regime, como forma de calar o discurso contrário. Esse aspecto é um convite à reflexão sobre o contexto brasileiro da época, em que o governo ditatorial controlava a vida das pessoas, ao mesmo tempo, surgia um grito de liberdade daqueles que não queriam compactuar com as atrocidades cometidas.

Em *Animal Farm* esse silenciamento também é demarcado pelo desconhecimento de certas práticas da linguagem. Trata-se do eixo constitutivo do discurso, em que a realidade surge por meio da linguagem que não é neutra. Tais ideologias centralizam o poder em um discurso opressor e autoritário, construído por meio da neutralização da voz do outro.

Nesse debate axiológico, podemos ver a centralização dos discursos monológico, naquilo que Bakhtin chamará de *força centrípeta*. Esse poder é, além de centralizador,

hegemônico, o que caracteriza as ditaduras e regimes totalitários. A atuação centrípeta se dá nos enredos em estudo, através da visualização do discurso das personagens que detêm o poder. Em *Animal Farm*, isso se materializa na comunicação dos porcos ao monologizar e apagar a diversidade do discurso; em *Fazenda Modelo*, aparece nos discursos de Juvenal e seus correligionários por representarem o controle e a centralização da multidão.

Para o autor, as *forças centrífugas* são aquelas que tentam descentralizar e reagir contra a hegemônica. No entanto, nesse momento é importante entender que essas forças que habitam a linguagem chegam à literatura para mostrar como trapacear com a língua, avaliando o material literário como o objeto que busca, na natureza humana, matéria-prima para o seu desenvolvimento.

#### **1.4. Utopia e distopia como espaço de resistência**

Ao trazermos a relação entre o factual e o ficcional em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, somos conduzidos à imagem dos espaços utópicos e distópicos. Esses dois termos serão interpretados, ao longo desse estudo, como formas de traduzir um olhar crítico sobre a sociedade, revelando-se como um instrumento de síntese para a leitura do mundo, uma forma de se opor e discutir o poder instituído.

Esses conceitos apresentam algumas particularidades. Deste modo, vamos buscar essas conceituações para, enfim, articular à imagem distópica, identificada nas narrativas de Orwell e Buarque. Temos a hipótese de que, por mais que as páginas iniciais dessas obras revelem o discurso utópico, o que precisa ser investigado é o segundo elemento (distopia), afinado às críticas dos sistemas de governo e da legitimação do poder constituído. Inicialmente, é preciso compreender em qual momento da história mundial que tais palavras vieram à tona (e qual a motivação), considerando que são termos que se complementam.

Sobre a utopia e distopia, três pontos devem ser destacados. A primeira questão é que esses termos pertencem à mesma categoria literária, no sentido de ofertar possibilidades dialéticas de enfrentamento da realidade, que busca uma explicação racional para os eventos humanos localizados no tempo. O segundo ponto, é não se tratar de uma conceituação simples e, além disso, por mais que os termos estejam em uma mesma categoria, eles não são iguais, mas também não simples oposições, no nível da palavra e do sentido. Cada qual se localiza em um tempo histórico, por onde procura explicar essa temporalidade e, embora seja comum encontrar associações da imagem utópica ligada ao sonho, assim como da distópica ao pesadelo, nota-se que o conceito não é tão reducionista assim.

A utopia é uma reflexão antiga que sempre permeou a história da humanidade. Esse termo associado à ideia de sonho demonstra a crença em um mundo outro, o desejo do homem por um espaço melhor, o que envolve as percepções políticas, religiosas, filosóficas entre outras. Esse anseio apresenta-se, conforme Coelho, “como elemento de impulso das invenções, das descobertas, mas, também, das revoluções” (1989, p.9). Tal idealização flerta com as palavras esperança, futuro e superação dos limites da realidade.

A *República*, de Platão, surge como um dos primeiros exemplos da construção de um espaço perfeito e racional, como um ideal utópico, porém sem usar esse termo. Construído em diálogos, o filósofo projeta como deveria ser uma organização ideal de sociedade, articulada em um projeto político, em que os filósofos seriam os maiores detentores da capacidade de articular a questão individual com o social.

O termo utopia aparecerá pela primeira vez no século XVI, a partir do livro *Utopia*, de Thomas More. Essa narrativa tem como proposta a criação de um “não lugar” que nas entrelinhas, para não mexer com os interesses de algum grupo de poder, instiga a criticidade sobre a organização política e social da Inglaterra do aludido século. More divide sua obra em duas partes: a primeira é voltada à realidade da época, através de uma crítica à Inglaterra e ao rei; a segunda é contrastiva a esse real, em que reside a construção efetiva da utopia, pois é o momento em que o texto produz um ambiente idealizado, através das descrições realizadas pelo personagem viajante, Rafael Hitlodeu, que descreve e caracteriza o espaço de uma ilha chamada Utopia, como uma sociedade ideal e sem desigualdades.

Tratando-se do aspecto conceitual, o termo não se filia apenas a essa idealização de um espaço, mas ao fazer isso olha de forma crítica à realidade do presente; sua articulação é o resultado de momentos de crises históricas e sociais, à procura de um tempo e de um espaço mais igualitário e com melhores condições. O início de sua construção surge na medida em que cresce o pensamento sobre o homem e suas relações. Nessa linha de pensamento, Pavloski (2014) afirma que “os textos incluídos sob essa categorização figuram sociedades complexas e estruturadas que, dentre outras características, servem como suporte para um processo de espelhamento das comunidades históricas” (p. 13). Embora esses textos provoquem o efeito espelhado, isso está longe de ser uma refacção da realidade com base nos anseios do homem; além disso, paralelo à indeterminação do espaço, a perfeição das descrições remete a uma ideia de paraíso, céu. Em consonância com essas ideias, de modo sutil, nas primeiras partes das narrativas *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, tem-se a projeção dessa organização utópica, mas que aos poucos dilui e cria outro ambiente.

A cena inicial de *Animal Farm* conduz para o onírico, isto é, o *Old Major* resolve narrar aos demais animais da fazenda um sonho que tivera. Esse episódio não configura apenas a imagem de ser o mais velho contando histórias aos mais novos, muito pelo contrário, ele resolve mobilizar os animais para ir contra a vida de servidão e de exploração que os humanos impunham, como no trecho:

Now, comrades, what is the nature of this life of ours? Let us face it, our lives are miserable, laborious and short. We are born, we are given just so much food as will keep the breath in our bodies, and those of us who are capable of it are forced to work to the last atom of our strength; and very instant that our usefulness has come to an end we are slaughtered with hideous cruelty. No animal in England knows the meaning of happiness or leisure after he is a year old. No animal in England is free. The life of an animal is misery and slavery: that is the plain truth (ORWELL, 1999, p. 5).<sup>12</sup>

Após a morte do *Old Major*, essa mobilização concretiza-se pelas ações dos personagens *Snowball* e *Napoleon* que resolvem continuar a movimentação iniciada pelo ancião. Esse episódio abre espaço para a criação do animalismo e a expulsão dos humanos da fazenda. Cabe lembrar que os mandamentos representam a força do manifesto e a tomada do poder pelos animais.

A criação de um espaço feliz e harmonioso será a marca inicial desse movimento e, portanto, auxilia na projeção de um espaço utópico. A falsa ideia de felicidade que foi comentada no item anterior, transforma-se em um espaço de servidão e autoritarismo, mediante a divergência de pensamento entre *Napoleon* e *Snowball*. Enquanto o segundo tinha ideias para expandir o animalismo para fora do território da fazenda, o primeiro arquitetava um golpe para eliminar o seu concorrente e assumir o poder sozinho. Vejamos um trecho da narrativa que expõe esse momento de transformação:

These scenes of terror and slaughter were not what they had looked forward to on that night when old Major first stirred them to rebellion. If she herself had had any picture of the future, it had been of a society of animals set free from hunger and the whip, all equal, each working according to his capacity, the strong protecting the weak, as she had protected the lost brood of ducklings with her foreleg on night of Major's speech (Ibidem, p. 50).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Então, camaradas, qual é a natureza desta nossa vida? Enfrentemos a realidade: nossa vida é miserável, trabalhosa e curta. Nascermos, recebemos o mínimo de alimento necessário para continuar respirando, e os que podem trabalhar são exigidos até a última parcela de suas forças; no instante em que nossa utilidade acaba, trucidam-nos com hedionda crueldade. Nenhum animal na Inglaterra, sabe o que é felicidade ou lazer após completar um ano de vida. Nenhum animal, na Inglaterra, é livre. A vida de um animal é feita de miséria e escravidão: essa é a verdade nua e crua (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 12).

<sup>13</sup> Aquelas cenas de terror e sangue não eram as que previram naquela noite em que o velho Major, pela primeira vez, os instigara à rebelião. Se ela própria pudesse imaginar o futuro, veria uma sociedade de animais livres da fome e do chicote, todos iguais, cada qual trabalhando de acordo com sua capacidade, os mais fortes protegendo

Mediante a essa cena de “terror” conseguimos identificar a transformação de um ambiente utópico para o distópico, tendo em vista a mudança de comportamento dos porcos que passam a ser opressores e burlar as regras que foram estabelecidas para a organização daquele espaço. O horror impresso na cena é construído, sobretudo, a partir da desconstrução dos preceitos e idealizações configuradas no início da trama, mas precisamente no discurso do velho Major e o que essa fala fez brotar.

Nessa linha de raciocínio, *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque, também tem o seu espaço alterado, o que antes era uma utopia acaba se transformando em uma configuração distópica. Nessa narrativa, a passagem de utopia para distopia é mais marcante. A obra brasileira inicia-se com o capítulo “De como a fazenda era”, em que a estrutura no pretérito conduz não somente ao transcorrer temporal, mas, ao adentrar no texto, à identificação da nostalgia por uma vida que já não existe mais. Vejamos:

Bois, vacas, bezerras andavam misturados (cerca não tinha) pelos alqueires. (...) Um touro vivia copulando à vista de todos ao ar livre. Algumas leis havia sim. Não podia apontar estrela, por exemplo, que dava verruga na ponta do dedo. Se brincasse de vesgo, batia uma brisa e ficava vesgo para sempre. Nem podia olhar mulher nua que nascia terçol. Mas essas leis não eram muito temidas e andava cheio de gente estrábica com terçol e verruga (BUARQUE, 1975, p 20).

Os tempos idos representam a felicidade e a liberdade, duas palavras que se distanciam do enredo a partir do segundo capítulo. O discurso saudosista demonstra um período em que eles temiam, alguns elementos próprios da tradição e das crendices populares. Diante disso, somos convencidos de que esse primeiro capítulo remete a uma utopia, o que comunga com a caracterização que Berriel (2003), ao considerar que o elemento utópico é um microcosmo que pressupõe a existência de leis específicas que fogem do real.

A partir do capítulo II, intitulado “Ato”, referência ao ato institucional que instaurou a ditadura no Brasil, essa liberdade se esvai, como podemos observar no trecho abaixo:

POR MEIO de um documento que não cabe reproduzir aqui, porque muito extenso, e insofrito, e repleto de vírgulas, como a maioria dos ofícios, que falam assim aos tropeções, por meio de um documento desses, quase incompreensível porque redundante, truculento, ficou nomeado Juvenal, o Bom Boi, conselheiro-mor da *Fazenda Modelo*. A ele todas as reses devem obediência e respeito, reconhecendo-o como seu legítimo chefe e magarefe (BUARQUE, 1975, p. 25, grifo do autor).

---

os mais fracos, como ela protegera aquela ninhada de patinhos na noite do discurso do Major (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.72).

Identifica-se na situação narrada um ambiente favorável para discutir como as distopias se configuram, sobretudo porque o capítulo marca a transformação de um espaço de liberdade para um cenário opressor. No trecho que segue, observa-se como isso se configura no discurso de algumas personagens:

Nas entressafras, porém, Abá e Aurora lastimavam-se um bocado. Junto **ruminavam** coisas como justiça, abundância mundo melhor, um mundo fundado no nada feito de mundo que ninguém viu, essas **sandices** que a gente só imagina quando não tem que furar poço e cavucar atrás de raiz, toca boiada (Ibidem, p.21, grifo nosso).

Em destaque, encontram-se os termos “ruminavam” e “sandices”, que constituem marcas de situações de conflito no enredo. A primeira assume a ideia de liberdade, exteriorização de desejos, sonhar com um espaço melhor, constituindo-se exemplos de ideias impressas nas primeiras páginas da narrativa. De modo inverso, a segunda palavra revela a incapacidade em se pensar positivo e sonhar. Pode-se dizer, portanto, que esses termos ajudam marcar as transformações daquele espaço, que de um ambiente livre, metamorfoseia em um ambiente opressor.

*Animal Farm* e *Fazenda Modelo* não constroem o enredo pelo viés da idealização de um tempo ou de um espaço. Ao contrário, elas são narrativas que articulam um olhar crítico para a sociedade, através de um enredo iniciado com um modelo ideal de sociedade, mas que é transformada em sociedades deformadas, com base nos governos totalitários. Embora haja uma estreita ligação com a consciência da realidade, as obras não apontam uma mudança satisfatória para essa realidade.

Conforme Pavlovsky (2014),

as utopias e as distopias acionam aspectos do imaginário humano que funcionam simultaneamente como crítica do tempo presente e projeção das possibilidades futuras. Esse processo, ao invés de encontrar termo com o início do terceiro milênio, parece recuperar o poder argumentativo que lhe foi característico, especialmente na primeira metade do século passado (p. 7).

O enfretamento entre o passado e o presente dialoga com o pensamento crítico em relação à construção de uma sociedade perfeita. As narrativas em estudo verbalizam a crítica às características formadoras do século XX, no que diz respeito ao seu caráter político e humano, considerando que tais aspectos dialogam com os traços negativos que configuram as sociedades da época daqueles contextos de guerras e ascensão do totalitarismo. Foi nesse momento da história mundial que as produções distópicas ganharam projeções, em

conformidade com as Guerras Mundiais, regimes totalitários e Auschwitz, elementos que marcaram o século passado. Segundo Eric Hobsbawn (2008),

para esta sociedade, as décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda foram uma Era da Catástrofe. Durante quarenta anos, ela foi de calamidade em calamidade. Houve ocasiões em que mesmo conservadores inteligentes não apostariam em sua sobrevivência. Ela foi abalada por duas guerras mundiais, seguidas por duas ondas de rebelião e revolução globais que levaram ao poder um sistema que se dizia a alternativa historicamente predestinada para a sociedade capitalista e burguesa (p.16).

A “era dos extremos” renasce no contexto das narrativas em estudo, considerando que os fatores que caracterizam o referido período, como o aniquilamento e as indagações sobre a humanidade, materializam-se na arte e na literatura. A era da catástrofe, como também ficou conhecido o século XX, faz com que as distopias ganhem força, pois essa forma de olhar para o sistema social, não previa um mundo melhor para a humanidade, mas sim um espaço de opressão, incertezas e medo. Pavlovsk considera que “o conceito de distopia é fortalecido a partir da crítica a utopistas acusados de conceberem um modelo de sociedade universal que generaliza os desejos e desconsidera as vontades humanas” (2014, p. 44).

É nesse ponto que a crítica ao mundo utópico se fortalece, sobretudo porque as utopias desconsideram a individualidade do sujeito e, ao tentar construir um espaço de perfeição, desconstrói a liberdade. Esse pensamento alinha-se às ideias de Berlin (1991), ao considerar que a “distopia assume esse direito que os seres humanos têm em ser individualizado, uma vez que, a submissão a uma ideologia esmaga a liberdade e a vitalidade do homem” (p.49). Ainda sobre a crítica aos utopistas, é possível afirmar que

grande parte das sociedades utópicas apresenta como característica um rígido controle das ações individuais, como forma de manutenção da estabilidade alcançada. Para esses autores, o modelo utópico se baseia em grande medida na uniformidade política e ideológica de seus cidadãos. Não basta desejar o paraíso social, os indivíduos devem oferecer sacrifícios pessoais para que a ordem seja preservada. As decisões políticas são centralizadas no soberano utópico ou num reduzido grupo de legisladores, cabendo aos demais membros do grupo o atendimento irrestrito aos desígnios dos líderes do Estado. Por exemplo, na *República* de Platão, roupas, cortes de cabelo, formas de entretenimento, entre outras coisas, são severamente controladas por guardas do regime. Em *A Nova Atlântida* de Francis Bacon a vida dos cidadãos é direcionada e vigiada por uma instituição chamada Casa de Salomão (PAVLOVSK, 2014, p.54).

As palavras “estabilidades” e “sacrifícios”, que estão na citação acima, materializam o discurso encontrado em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, considerando que, em nome de um espaço estável e ordenado, as personagens precisam abrir mão dos seus desejos pessoais e, dessa forma, a individualidade é esmagada por uma falsa ideia de coletividade.

As personagens da narrativa de Orwell utilizam o trabalho como forma de fortalecer o animalismo; Sansão é tomado como representante desse agente da ficção que abandona o seu bem estar e as suas limitações físicas, para poder atuar em prol do coletivo. Ao proferir a frase “trabalharei mais ainda”, a personagem incorpora um falso discurso de liberdade e de igualdade, já que ele se priva da sua condição de um ser individual, para então agir pela comunidade. Essa cena aguça a indagação sobre até que ponto essa atuação, apenas no social, é satisfatória? Pode-se afirmar que junto a esse esmagamento do eu há a alienação do indivíduo, e, mais do que isso, há um favorecimento para que os agentes que organizam aquela sociedade continuem no poder. Esses aspectos são uma das características dos textos utópicos, mas que o gênero distópico irá incorporar em seu discurso como forma de criticar a falta de subjetividade em determinadas organizações sociais.

Em diálogo com essa ideia, Berlin (1991) afirma que as distopias

pintam um quadro horripilante de uma sociedade sem atritos em que as diferenças entre os seres humanos são, tanto quanto possível, eliminadas, ou pelo menos reduzidas, e o padrão multicolorido dos vários temperamentos, inclinações e ideais humanos – em suma, o próprio fluxo da vida – é brutalmente reduzido à uniformidade, aprisionado em uma camisa-de-força social e política que fere e estrofia, terminando por esmagar os homens em nome de uma teoria monística, do sonho de uma ordem perfeita e estática (p. 48-49).

Essa ideia configura-se novamente no discurso de *Animal Farm*, no momento em que nomeia o mistério do leite e das maçãs, alimentos que era consumido apenas pelos porcos, sob a justificativa de que fora comprovado cientificamente que eles trariam benefícios à saúde dos suínos. Por isso, eles mereciam consumi-los por serem os responsáveis pelas atividades intelectuais e, portanto, precisavam do seu consumo para continuar mantendo os princípios de organização do animalismo e manter os humanos afastados da fazenda.

A palavra ligada a “ordem” não fora utilizada de modo aleatório, considerando que ela permeia o enredo das narrativas em estudo, direcionando a interpretação para a ideia de aprisionamento em favor do Estado. Ao criar um modelo de perfeição, o mundo utópico procura ordenar e racionalizar a vida. De acordo com Teixeira Coelho (1981), a imaginação utópica não produz somente o que favorece uma vida melhor, mas essa racionalização cria um espaço distópico.

Esses elementos tornam-se mote também de *Fazenda Modelo*, como nos momentos em que o modo mecânico e tecnicista assume espaço na vida dos personagens. Essa questão pode ser observada nos métodos tecnológicos de reprodução da espécie (coleta de sêmen, órgãos artificiais, massagem retal e a eletroejaculação), o que impedia o contato íntimo direto

entre os personagens (Bois e vacas). Corroborando com essa ideia, as palavras gravidez, cordão umbilical e espermatozoide vão aparecer na narrativa como um diálogo à concepção de uma nova vida que no enredo representa um ponto negativo, pois o ambiente natural de liberdade sede espaço a um ambiente repressor.

Esse cenário, em que o processo de reprodução tecnicista articula o ideal desenvolvimentista de Juvenal, representa uma tortura na vida dos personagens, sobretudo Abá e Aurora, que são privados do contato íntimo, já que ele era apenas o reprodutor e, portanto, precisava abandonar os sentimentos. Em decorrência desse compromisso com o sistema, essa personagem protagoniza cenas de desesperos, necessitando do contato com sua amada.

Abá quer vê-la um minuto só, trocar duas palavras, mas há índices satisfatórios de ganho de peso dos animais no primeiro período, enquanto se dá uma paralisação ou perda em relação ao peso no segundo chagando muitas vezes a 20 ou 30 % de perda em relação ao peso atingido em abril, ver gráfico, dane-se o gráfico, pois em meados de fevereiro Abá já dava mostras de exasperação sexual, ou crise existencial, como se diz (BUARQUE, 1975, p. 40).

Observa-se, nessa passagem, que a vida desses animais é sedimentada por princípios numéricos, dando maior ênfase a um processo de regulação da vida e mecanização da existência. A respeito das personagens que compõe essa narrativa, é importante considerar que esses seres ficcionais ocupam polos ideológicos opostos; enquanto alguns são submissos, outros encaram e desafiam o poder, na tentativa de promover a libertação de um sistema político antidemocrático.

Nas obras em estudo, os personagens (animais) representam as tensões humanas frente aos atritos políticos e suas consequências, isso quer dizer que perfazem um tempo e espaço marcado pelo medo e pela opressão social. Deste modo, elas incitam um discurso crítico sobre as utopias, ao iniciar com essa forma de escrita e, aos poucos, transformam-se em um enredo distópico. Neste caso, a utopia surge como uma forma de resistência ao aprisionamento, uma reflexão crítica de como era e de como ficou o ambiente, depois da instalação do Animalismo em *Animal Farm*, e do *Esperma Export* em *Fazenda Modelo*.

Nessa perspectiva, o passado surge de modo utópico, como se essa forma de escrita habitasse a memória dos personagens, ofertando a eles a esperança de um futuro diferente. A escrita utópica surge como rememoração em ambos os textos, porém são concebidas de maneiras diferentes nesses espaços ficcionais. Na escrita brasileira, encontra-se uma espécie de saudosismo de uma vida social de liberdade e de felicidade. No texto de Orwell, o que se

expressa é um passado e um presente dignos de serem reformulados, pois denotam a servidão e a falta de liberdade.

O enredo distópico das narrativas tem como alicerce as utopias, na mesma medida em que criticam como esses elementos são modelados nos textos, considerando que as distopias apresentam uma reflexão sobre a planificação da vida como fator que conduz a falta de liberdade e promove um cenário oposto ao paraíso. Deste modo, os textos moldados sob esse alicerce colocam o leitor em confronto direto com a realidade histórica, o que significa dizer que elas aguçam a reflexão sobre o mundo real e o sujeito que o habita.

## CAPÍTULO II

### *ANIMAL FARM E FAZENDA MODELO: AS VOZES DA NARRATIVA*

#### **2.1. A Raiz do diálogo: George Orwell e as adaptações**

Em uma de suas famosas frases, Stendhal afirma que a “política numa obra literária é como um tiro de pistola em meio a um concerto, algo estridente e vulgar, e ainda assim, de que não é possível desviar-se a atenção” (STENDHAL apud HOWE, 1998, p. 3). Essa citação confere um valor significativo ao campo de ação da literatura, entrelaçando a fruição e o caráter crítico-reflexivo, ao mesmo tempo em que revela as questões políticas que emergem em um discurso ficcional. Tal prerrogativa faz aguçar a percepção dos limites entre a história e a ficção e, além disso, sobre o poder instaurado pela linguagem corporificado na literatura.

Tem-se nesse espaço a projeção de duas formas de ver o material literário: fruição estética e também representação social. Esse caminho faz lembrar do pensamento de Adorno (1998), ao afirmar que

quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas (p. 26).

Há um impasse nesse pensamento que faz questionar se a impossibilidade de fato seria a escrita da poesia (vamos ampliar esse termo e pensar a literatura de uma forma geral) ou se a escrita aos moldes das produções anteriores as guerras e aos regimes totalitários. A resposta a essa dúvida aparecerá em outro texto de Adorno (1975), quando diz “a dor perene tem tanto direito à expressão, como o torturado ao grito; por isso, pode ter sido errado afirmar que não se pode escrever mais nenhum poema após Auschwitz” (p. 53). Esse pensamento compartilha das marcas do tempo que muda a rota dos discursos literários e, dessa forma, desenvolve uma literatura que enraíza no social e produz frutos para a sociedade.

Essas ideias coadunam com os demais estudos dos intelectuais da Escola de Frankfurt, que buscavam fazer uma análise da sociedade pós-guerra em todos os seus aspectos: a luta de classes, a história, a cultura, a arte, a literatura e outros elementos. O objetivo desses

intelectuais era discutir e interpretar questões de natureza social e política; isso justifica a importância dessas personalidades nas reflexões dos eventos sobre a humanidade.

Sem dúvida, é necessário reafirmar que o afloramento dessas ideias vem a partir das duas Guerras Mundiais e o conseqüente desencanto com a razão. Adorno e Horkheimer (1991), ao realizar estudo sobre a ascensão dos regimes totalitários na Europa, tais como o nazismo e o fascismo, demonstram que se tratava de eventos frutos de um racionalismo exacerbado, provocador da “crise da razão”.

A racionalidade, o esclarecimento, é uma nova forma de barbárie; portanto, a dialética do esclarecimento faz uma retomada dos princípios do iluminismo, considerando se tratar de um mecanismo para alinhar o humano à ciência, trazendo melhorias de um ponto de vista tecnológico, mas deixando de lado a natureza humana. Nesse debate, o homem se torna manipulado e aprisionado em uma indústria que não consegue preencher o vazio, fruto da sociedade de consumo. Tais aspectos fazem questionar como produzir e divulgar arte e literatura em um mundo capitalista e com reflexos dos regimes totalitários?

Conforme verticalizamos nessas leituras, percebemos que em alguns momentos da história a arte e a literatura foram manipuladas para prestar serviço ao poder. Dito de outra forma, tais manifestações tiveram a interpretação moldada por questões ideológicas que fogem do sentido original, como exemplos, as traduções e adaptações da obra de George Orwell.

Para compreensão da questão, torna-se necessário acessar alguns espaços geopolíticos e o período histórico da Segunda Guerra Mundial, sobretudo no momento em que o mundo era bipolar, conduzido por duas grandes potências, Estados Unidos e União Soviética. Como fruto dessa bipolaridade, tem-se uma disputa ideológica, denominada Guerra fria.

Sobre a Guerra fria, Eric Hobsbaw (1995) afirma que

em qualquer avaliação racional, a URSS não apresentava perigo imediato para quem estivesse fora do alcance das forças de ocupação do Exército Vermelho. Saíra da guerra em ruínas, exaurida e exausta, com a economia de tempo de paz em frangalhos, com o governo desconfiado de uma população que, em grande parte fora da Grande Rússia, mostrara uma nítida e compreensível falta de compromisso com o regime [...] Precisava de toda a ajuda que conseguisse obter e, portanto, não tinha interesse imediato em antagonizar a única potência que podia dá-la, os EUA (p. 230).

Esse episódio da história mundial foi marcado por uma disputa ideológica, que colocava, sobretudo, o comunismo como um mal que poderia causar uma nova guerra. Observa-se que esse ideário foi uma estratégia usada pelos Estados Unidos para construir a

figura de um inimigo soviético. Como estratégia para propagar essa imagem de inimigo externo, os Estados Unidos cercaram-se de algumas estratégias para conter os avanços dos ideários da URSS e assumir o poderio mundial.

A Guerra Fria que de fato tentou corresponder à sua retórica de luta pela supremacia ou aniquilação não era aquela em que decisões fundamentais eram tomadas pelos governos, mas a nebulosa disputa entre seus vários serviços secretos reconhecidos e não reconhecidos, que no Ocidente produziu esse tão característico subproduto da tensão mundial, a ficção de espionagem e assassinato clandestino (Ibidem, p. 226).

Acrescenta-se a essa ideia não somente a produção dos gêneros de espionagem, mas também a divulgação e outros, tais como os filmes de super-heróis e aqueles que mostravam a potência americana na luta contra um inimigo que poderia gerar a terceira guerra mundial. Além disso, procurou-se divulgar propagandas e demais produções que exaltavam um *American way of life* (Estilo de vida americano).

Entender essas questões é importante, pois elas refletirão também no Brasil, já que uma das estratégias utilizadas pelos Estados Unidos era financiar as ditaduras da América Latina, o que justifica a tradução e divulgação da narrativa de Orwell nesses espaços geográficos.

No intuito de prosseguir com as investigações sobre os pontos de divergências e aproximações entre *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, é importante compreender a origem desse diálogo. Na tentativa de encontrar a raiz dessa questão, é preciso acessar informações sobre traduções e releituras, o que significa entender como a narrativa de Orwell foi recebida no mundo e não apenas no Brasil.

Com base nos elementos detectados no primeiro capítulo desta pesquisa, pode-se considerar *Animal Farm* uma crítica política a vários sistemas (políticos, culturais, econômicos e existenciais). Os resultados dessa postura analítica da sociedade foram os obstáculos enfrentados pelo autor para publicar a sua obra, desafios que ele fez questão de registrar, tornando-os matéria-prima no seu processo criativo. Esses desafios expostos no prefácio da primeira edição podem ser identificados na edição da Companhia das Letras (São Paulo, 2011) e no livro *Como morrem os pobres e outros ensaios* (São Paulo, 2011). Nesse último texto, os desafios para a publicação são aliados à crítica a respeito do verdadeiro papel de um escritor, o que possibilita pensar não somente sobre a arte e a literatura, mas, sobretudo, a liberdade de expressão. Na medida em que refletimos sobre a sequência do processo criativo que seguiu de 1937 (início da escrita) a 1943 (conclusão) percebemos o

início da saga em busca de uma editora, permeado pelas dificuldades em expor a opinião em sociedades, cerceadas pelas ideologias totalitárias.

Considerando o teor crítico ao modelo político soviético em vigor (principalmente pela utilização de porcos para representar os grandes líderes), a publicação só foi concretizada tempos depois. Naquele momento da história, a União Soviética, os Estados Unidos e a Inglaterra eram aliados contra o nazismo Alemão, esse fato é colocado como justificativa para o atraso na publicação, já que o *Ministério da Informação* preocupava com a opinião pública, com isso a narrativa somente foi publicada no final da guerra.

No prefácio da obra, um dos elementos auxiliares para a composição da crítica foi o que o autor denominou de “covardia intelectual”, que afetava os escritores e jornalistas impedidos de divulgar as notícias reais, uma vez que os meios de comunicação eram controlados pela esfera social que manipulava a divulgação das “verdades”. Orwell criticava a esquiva de alguns concomitantemente ao debate sobre a ortodoxia dominante, responsável por promover uma censura velada. É importante dizer que o contexto de produção era favorável a União Soviética, portanto as críticas eram proibidas. Diante de tais questões, o escritor revela que

o inquietante é que, sempre que a URSS e sua política estão em jogo, não se pode esperar críticas inteligentes nem, em muitos casos, pura e simples honestidade dos escritores e jornalistas liberais, que não sofrem pressões diretas para falsificar suas opiniões. Stálin é sacrossanto, e certos aspectos de suas diretrizes não podem ser seriamente discutidos (ORWELL, 2007, p. 131).

Em um tom de desabafo, o autor demonstra como o conceito de liberdade é aniquilado por forças extremas, pois restringe a “verdade” a um único ponto de vista. Orwell ainda acrescenta sobre o livro:

Pode ser que, no momento em que este livro finalmente chegar ao público, minha visão do regime soviético tenha se generalizado. Mas de que isso, por si só, vai adiantar? A troca de uma ortodoxia por outra representa necessariamente um avanço. O inimigo a mentalidade de gramofone, concordemos ou não com o disco que está sendo tocado agora (Ibidem, p. 127).

É inegável o que ele já previa: a publicação de *Animal Farm* ocorreu apenas quando a relação entre a União Soviética e as entidades americanas, desestabilizou. Mesmo com a carga semântica pairando sob a crítica a esse sistema, outras questões vêm a lume nas entrelinhas da narrativa, para isso é preciso ir além e identificar as visões de um homem que

viu e viveu os horrores da guerra e dos sistemas antidemocráticos, o que lhe confere certa alteridade no discurso.

Há um livro de Orwell intitulado *Uma vida em Cartas*, em que reuni uma série de correspondências enviadas pelo autor, e em uma delas ele comenta sobre *Animal Farm*, salientando o seu desejo em produzir “uma sátira à Revolução Russa”.

Mas eu queria que tivesse uma aplicação mais ampla, na medida em que pretendia dizer que *aquela tipo* de revolução (revolução conspiratória violenta, liderada por pessoas inconscientemente sedentas de poder) só pode conduzir a uma mudança de senhores. Eu queria que a moral fosse que as revoluções somente produzem uma melhoria radical quando as massas estão atentas e sabem como se livrar de seus líderes tão logo eles tenham feito seu trabalho. O momento decisivo da história deveria ser quando os porcos ficam com o leite e as maçãs para si [...]. Se os outros animais tivessem o bom senso de bater o pé naquele momento, então tudo teria ficado bem. Se as pessoas acham que estou defendendo o *status quo* é porque, penso eu, elas ficaram pessimistas e supõem não haver alternativa exceto a ditadura ou o capitalismo *laissez-faire* [sem interferência regulatória do governo]. [...] O que eu estava tentando dizer era: ‘Você não pode ter uma revolução a menos que a faça para si mesmo; não existe ditadura benevolente (ORWELL, 2013, p. 331).

Diante disso, é interessante notar que Orwell acreditava que o socialismo era uma proposta de mudança favorável, mas para que isso fosse concretizado era necessário adotar medidas democráticas e não autoritárias (como estava sendo aplicado na União Soviética). Em síntese, a crítica é contra todas as formas autoritárias e não somente o método socialista. Observa-se que, no trecho acima, Orwell deixa claro que não vê o capitalismo como uma alternativa ao socialismo; muito pelo contrário, ele expõe os abusos de poder e o processo exploratório que poderia ocorrer se as pessoas não tomassem consciência do que estava acontecendo ao seu redor. Não é à toa, portanto, que a ideia inicial de uma *faire Store* cedeu espaço a um sistema arbitrário de governo, em referência à Revolução Russa e seus reflexos.

Esses percalços detectados sobre a publicação de *Animal Farm* são frutos das alegorias dos anos de 1917 a 1945 frente as Revoluções Russas, que vai desde a queda do absolutismo à instalação do socialismo de Lênin e, conseqüentemente, o desenvolvimento da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Nesse contexto, a morte de Lênin em 1924, a disputa entre Leon Trotski e Stalin, a vitória de Stalin e a eliminação de Trotski, bem como a sequência de outros fatos que ocorreram, serviram de matéria à criação ficcional de Orwell, materializada em uma escrita ácida e nociva para certa camada ideológica.

Mesmo coerente com as suas ideologias e aplicando-as em suas produções (sejam nos textos literários ou nos ensaios jornalísticos), conforme uma vertente da crítica, Orwell torna-se vítima da má interpretação de seus discursos. Ao escrever sua obra, o autor pensava

em colocar no papel um texto que fosse fácil de escrever e de ler, de fato ele conseguiu essa façanha, mas foi traído por discursos ideológicos contrários.

Mediante ao contexto de Guerra fria, os olhares americanos fizeram com que os sentidos dos textos fossem alterados, restringindo a uma propaganda anticomunista. Grande parte dessa distorção se deve ao fato de que após a morte de Orwell, a CIA *Central Intelligence Agency* (Agência Central de Inteligência)<sup>14</sup> comprou os direitos da obra, o que permitiu o financiamento e a divulgação da narrativa. O resultado foi uma adaptação em desenho e outra no formato televisivo, que manipulou os sentidos do texto com o objetivo de construir um caminho que levasse o capitalismo para o restante do mundo.

Podemos dizer que o contexto e as concepções ideológicas fizeram alterações nos objetivos de suas produções, constituindo uma forma dos Estados Unidos melhorar sua imagem perante o mundo, considerando a fama obtida após a explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki. De uma proposta anti-imperialista, a obra de Orwell foi reduzida a um anticomunismo, tornando-se obrigatória nas escolas britânicas e norte-americanas e os filmes poderiam servir como recurso a mais para pensar tais aspectos. Para discutir a questão, serão analisadas as duas adaptações fílmicas da narrativa, uma animação dirigida por Joah Halas e Joy Batchelor em 1954, e a adaptação de John Stephenson do ano de 1999.

Para analisar o texto de Orwell comparativamente com as versões fílmicas, partimos do pressuposto de que semelhante à literatura, o cinema é fruto do período histórico, portanto é preciso considerar o olhar do cineasta, qual a ideia que ele almeja potencializar na obra, e quais conceitos, ideologias que imperam no momento da transcrição intersemiótica da literatura para o cinema, do romance ao filme. Inicialmente, veremos as ideias críticas e teóricas que cercam a relação entre esses campos semióticos distintos, para enfim adentrar na análise mais específica sobre a obra e os filmes.

Nessa linha de pensamento, é necessário compreender que a relação entre a literatura e o cinema constrói-se pela capacidade narrativa de ambas, considerando que a arte cinematográfica, ao longo do tempo, foi ampliando suas formas e adquirindo conotações mais próximas a um enredo<sup>15</sup>. Para atrair investimentos e assegurar o lucro, os cineastas

---

<sup>14</sup> A CIA - *Central Intelligence Agency* (Agência Central de Inteligência) é uma agência ligada à segurança nacional americana, responsável por captar fontes humanas.

<sup>15</sup> As primeiras manifestações cinematográficas desenvolvidas pelos irmãos Lumière não tinham a preocupação com a história a ser contada, mas apenas com a filmagem de objetos. Essas técnicas foram sendo aperfeiçoadas e ampliadas ao longo do tempo.

começaram a realizar adaptações de textos literários, como pode-se ver nos inúmeros *best sellers* adaptados para a linguagem do cinema.

A literatura tem esse poder de atrair para si o olhar de outras formas artísticas. No que compete a arte cinematográfica, essas adaptações são realizadas por meio de técnicas e recursos que recriam o cenário literário, de modo a construir um processo cultural complexo, um sistema que engloba inúmeras referências, pois o cinema ainda engendra, em sua formação, ferramentas da fotografia, da pintura e da música.

As artes ampliam nossa visão de mundo e, nesse sentido, o cinema ocupa um papel importante na popularização de algumas obras literárias, o que configuraria um ponto favorável a essa forma artística. Do lado inverso, os filmes comungam com a indústria cultural, elemento este já discutido por Walter Benjamin, no texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1985), ao mostrar que o filme é uma arte fragmentária e que necessita de um meio técnico para ser produzida e divulgada. Essa ideia da reprodução técnica coaduna com a cultura de massa e interagem com as releituras das narrativas de Orwell para o cinema.

Randal Johnson (1982), ao pesquisar sobre a adaptação fílmica da narrativa brasileira *Macunaíma* de Mário de Andrade, expôs alguns aspectos basilares para se pensar os elementos teóricos da adaptação, no caso dos diálogos interartísticos. Assim, os aspectos do nível formal e contextual atravessam os valores conotativos e ideológicos que cercam as obras. Diante de uma adaptação, não se pode deixar de notar os referentes contextuais, isto é, ela está cercada por contextos e ideologias particulares e, como consequência, a noção de “fidelidade” e seu caráter a-histórico e subjetivo, não cabem nos estudos destinados à compreensão, correlacionada entre arte cinematográfica e literatura. Mediante a isso, é importante analisar as particularidades, pois a obra seria uma leitura crítica, feita a partir da mudança na informação estética desenvolvida pelo autor.

Johnson, a partir dos trabalhos de George Bluestone e Robert Richardson, reconhece

a dificuldade, senão a impossibilidade, de transmitir a mesma mensagem através de diferentes sistemas de significação, considerando a existência de processo de transformação que confere às ‘peças de ficção em novas entidades artísticas, um processo baseado no fato de que mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual’ (1982. p.7).

A transposição de uma obra literária para o cinema pressupõe a mudança de um sistema a partir de alterações também do nível semântico. Desse modo, almejar adaptar uma obra literária significa em fazer escolha entre dois caminhos, ou seja,

ou ele segue a estória passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras (e neste caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, mas apenas uma representação ou ilustração do romance), ou tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido (Ibidem, p. 34).

Em se tratando da adaptação da obra de Orwell, aplica-se a segunda opção, pois “um filme é, pelo menos num contexto capitalista, uma mercadoria que dá (ou deve dar) lucro. O interesse do cinema por romances populares reflete esta situação” (Ibidem, p.9), portanto, para atender as questões econômicas, políticas e ideológicas muda-se o sistema semântico por trás da obra adaptada.

Embora as adaptações fílmicas de *Animal Farm* permaneçam no mesmo quadro semântico (até mesmo porque isso é uma regra para que a releitura aconteça) há uma movimentação contrária no texto que promove um desvio, pontos de dessemelhança com o texto original, projetando uma obra autônoma.

Diante dessas considerações, deparamos com a primeira adaptação fílmica produzida em 1954 após o *Departamento de Pesquisa e Informação* comprar os direitos de *Animal Farm*, fato que fez brotar o interesse pela produção. O filme produzido na *Louis de Rochemont Associates* pelos grandes nomes de produções em animações, John Halas e Joy Batchelor.

Nesse contexto, os personagens, bem como os *Slogans*, características marcantes na obra de Orwell, foram rediscutidos no filme. Além disso, houve interferências de forças externas para atender as exigências comerciais; em decorrência disso, a obra teve o roteiro avaliado pela Diretoria de Estratégia Psicológica, que impôs algumas mudanças, a fim de que a obra servisse como recurso contrário à União Soviética, até mesmo porque a entidade era destinada a esse combate. Isso faz recordar a questão já debatida por Walter Benjamin (1985) sobre a obra e as estratégias de manipulação advindas da Indústria Cultural e aquilo que ela capta para o seu interior

Embora essas alterações tenham sido realizadas para acrescentar um teor contrário a União Soviética e também destoar de alguns elementos significativos, mantiveram o tom estrutural da narrativa orwelliana, isto é, uma produção com características fabulares, através de animais que personificassem os dramas humanos, por onde emana uma essência política.

Algumas cenas do filme chamam a atenção, uma delas seria o início em que se verifica uma contraposição de imagens através de um cenário colorido, referência à primavera, ao mesmo tempo em que salienta um modo de vida precário e sombrio em que viviam os animais na fazenda do senhor Jones. Essa adaptação ainda expõe o

descontentamento dos animais e a reunião convocada pelo Velho Major com a finalidade de despertar os bichos para as agressões e explorações sofridas. Sobre o momento da reunião, o filme detalha alguns aspectos de antecipação na narrativa, isto é, primeiramente, os porcos adentram no celeiro, ocupam os melhores lugares, o que será materializado ao longo do enredo, conforme esses animais assumem o poder. Nesse episódio, outro fato intrigante é o elemento utilizado para demonstrar que a união entre os animais seria importante naquela mobilização; para isso, eles aproximam a figura do gato e do cachorro que em nossa cultura, são genericamente caracterizados como animais com comportamentos antagônicos.

Ainda sobre os personagens, outra cena que detém a atenção do espectador é a presença de um pequeno pato que, ao longo do filme, procura acompanhar os demais habitantes da fazenda. Porém, os seus traços físicos o colocam em uma posição de inferioridade, o que gera um efeito cômico no texto e, conseqüentemente, suaviza o discurso da narrativa, pois a tentativa pode ter sido a de construir uma representação que pressupunha um público infantil<sup>16</sup>.

O filme expõe de forma contundente a proposta de internacionalização do socialismo proposto por Trostsky, representado nas mudanças ocorridas na granja dos bichos, que, em um primeiro momento, deu-se de forma satisfatória, sob o comando de Snowball e o processo de expansão da revolução para outros territórios. Vale lembrar que após o golpe sofrido por esse personagem tem-se a tomada de poder por Napoleon e o projeto de construção do moinho. Conseqüentemente, isso faz surgir um novo espaço onde os porcos passam a habitar, a residência do senhor Jones, e assumem um comportamento mais austero. Essas cenas apresentam muita proximidade com o texto de Orwell, porém chamamos atenção ao final da narrativa fílmica, pois é nesse momento que encontraremos a diferença com as ideias almejadas pelo texto fonte.

Após a segunda batalha contra os humanos, o clima é de prosperidade na mesma medida em que cresce a desigualdade e a exploração. No filme, identifica-se na cena em que os animais observam os porcos, uma construção imagética consistente através da intersecção entre a imagem dos porcos e dos humanos que, ao se mesclar, embaralham na visão da personagem Benjamin. Esse jogo de imagem mostra o momento em que homens e porcos assumem as mesmas características, o que causa espanto e revolta entre os animais, resultando na destruição da casa, como indicativo da instalação de uma nova era. Percebe-se, portanto, que há um tom otimista para o novo sistema que compartilha da campanha financiada pela

---

<sup>16</sup> Isso não quer dizer os filmes de animação sejam direcionados apenas para o público infantil.

CIA e pelos Estados Unidos, isto é, o socialismo era opressor e falho e o capitalismo seria o oposto.

No ano de 1999, houve a criação de uma nova versão fílmica sob o gênero drama, cujo produtor executivo foi *Robert Halmi*, direção de *John Stephenson*, roteiro de *Alan Janes* e *Martin Burke*, produzido por *Hallmark Entertainment* e distribuição por *Flashstar*. Essa nova adaptação teve um tom mais popular, pois foi pensada para a televisão e, portanto, necessitava de alguns recursos específicos para esse meio. Dentre os fatores dicotômicos, o que mais chamou a atenção é, novamente, a propaganda do capitalismo.

Essa versão é mais radical do que a primeira adaptação, a exemplo da figura do narrador que se torna um elemento marcante na narrativa fílmica, pois a história é narrada pela cadela Jessie, que não apenas expõe o enredo, mas também analisa criticamente a sociedade. Na narrativa de Orwell, essa personagem não se destaca e, a figura dos cachorros aparece apenas como seres autoritários, responsáveis por auxiliar na manutenção do controle e da ordem.

Ao dar destaque a cadela Jessie, podemos pensar em uma possível ideia de popularização da personagem, afinal de contas sabe-se que o cachorro é um animal de maior receptividade nos lares humanos. Esse ser ficcional adquire um espaço tão significativo no filme que no livro o episódio em que Napoleon apropria-se dos cães filhotes para educá-los conforme os seus preceitos, no filme esses filhotes são da Jessie. Além disso, a narradora é uma das personagens que têm consciência de que o animalismo proposto pelo Velho Major é muito diferente daquele que estava sendo praticado. É como se a personagem adquirisse uma consciência da sua existência e do contexto político-cultural em que vive. Além disso, no livro, esse aspecto é identificado na égua Quitéria.

O filme inicia descrevendo um cenário de ruínas, focando a destruição sob uma forte tempestade. Nesse momento, Jessie expõe uma ideia crítica sobre o cenário, afirmando: “Eu sempre soube! Como tudo construído sobre bases erradas, que a fazenda ruiria um dia”<sup>17</sup>. A fala dessa personagem faz referência ao projeto de *Napoleon* e, de certa forma, já antecipa e configura a ideia de um governo opressor, mas com bases fracas.

Pode-se dizer que o filme utiliza o recurso do *Flashforward* ou, simplesmente, prolepse, pois há uma distorção no plano discursivo feita; nesse caso, através da antecipação do discurso, ou seja, a narrativa dá indícios do que acontecerá mais a frente. O

---

<sup>17</sup> Trecho transcrito do filme *Animal Farm (A Revolução dos Bichos)*. Direção de John Stephenson. Roteiro de Alan Janes e Martin Burke. Baseado na obra de George Orwell. Hallmark Entertainment e TNT Presents: EUA, 1999. 91 min.

interessante dessa técnica é que o espectador ou leitor vai construindo e identificando esses aspectos conforme a narrativa se desenvolve.

Outro elemento distanciador do texto fonte, mas muito significativo no filme, é a chegada de uma família, composta por um casal e um filho, na fazenda do senhor Jones. Durante esse trajeto, a criança maltrata os animais e é advertido pela mãe que alerta que um dia os animais podem se rebelar, indicando, dessa forma, algo que estava para acontecer.

Cabe lembrar que esses aspectos diferem-se da obra de Orwell, assim como o episódio da morte do velho Major que adquire uma intensidade maior no filme, pois a morte acontece durante a reunião em que o porco ancião é baleado. Logo em seguida, tem-se a cena macabra de preparo da carne do animal que, posteriormente, é oferecida à Jessie, que, com horror e repulsa, não aceita.

Na adaptação, a exaltação do capitalismo é identificada no momento em que os animais adentram a casa e deparam com uma televisão. O fato ocorre posteriormente à revolução que culminou na expulsão dos humanos da fazenda. Ao adentrar na residência, os animais se deparam com uma televisão ligada nas cenas do filme de Charles Chaplin. Esse episódio torna implícita uma discussão sobre o poder dos meios de comunicação sobre as massas. Após esse momento de vislumbre com os objetos dos humanos, *Snowball* sugere que a casa se torne um museu.

A cena final da narrativa fílmica também merece atenção, pois a partir do momento em que porcos e homens se igualam, culmina-se para decadência da revolução. No filme, esse ponto é representado pelo retorno dos humanos à fazenda; ainda nessa cena, pode-se interpretar essa volta como aceitação a um novo sistema, que poderia levar a salvação e ao crescimento. Esse elemento novo seria o capitalismo, que representa o ideal do filme, ou seja, constituir uma peça publicitária favorável ao sistema capitalista, defendido pelas entidades norte americanas.

Como é possível perceber, os filmes conservam o mesmo campo simbólico da narrativa de Orwell, porém apresentam algumas dissonâncias que serão os pontos de reflexão sobre a propaganda capitalista. Logo nas primeiras páginas do livro, tem-se a característica do Senhor Jones e, na sequência, o leitor é conduzido à reunião convocada pelo Velho Major e a divulgação do seu projeto intitulado animalismo (uma releitura do socialismo científico de Karl Marx) que, sinteticamente, ponderam que o fim dos homens seria o fim dos problemas. Na versão fílmica de 1954, a cena inicial mostra uma primavera colorida que abre o caminho para as maldades do Sr. Jones. Logo na sequência, tem-se a reunião que se encerra com a

morte de Major, dando uma maior complexidade ao óbito, fator intensificado na reprodução de 1999, ao iniciar com imagens trágicas e degradantes e também por tratar a morte do velho porco como um assassinato macabro.

No que diz respeito ao final dos textos, a obra de Orwell mostra um pessimismo, configurado através da união entre porcos e humanos, o novo e velho se encontra em um sistema opressor. Na versão fílmica de 1954, através de um desenho animado, vemos a ideia de um final feliz em um desfecho que representaria o fim da União Soviética e a exaltação do capitalismo. O filme de 1999 reforça um final positivo e novamente coloca o capitalismo como o novo que vem para salvar e resgatar aquela sociedade, que após tempestade e destruição encontra a esperança.

Embora cada forma de escrita apresente uma singularidade e, necessariamente, não precisa ser fiel à obra fonte, é notória a propagação do capitalismo através dos filmes. Essa ideia foi mantida por um longo período e, na atualidade, mediante as várias reflexões sobre a narrativa conseguiu retomar o sentido original que Orwell quis sistematizar.

Considerando que a presente pesquisa busca um olhar comparativo da obra *Animal Farm* com a *Fazenda Modelo*, é preciso entender como a obra de Orwell foi lida e recebida no Brasil. Assim como os filmes atuaram para exaltar as ideologias dos Estados Unidos, a tradução e divulgação do texto de Orwell em outras línguas também tiveram a mesma finalidade.

Os Estados Unidos, como uma potência influente a partir da Segunda Guerra Mundial, deixaram suas marcas também no cenário brasileiro, inclusive por meio da indústria editorial, com a criação de um programa de edição de livros, em que as entidades americanas escolhiam os autores e arcavam com as despesas de direitos autorais, de tradução e da produção de livro. Havia nesse espaço um jogo de interesse e manipulação, considerando que os Estados Unidos nutriam um olhar político e econômico pelo Brasil.

Tanto a opção dos militares pelo alinhamento ativo no campo norte-americano e a forte assimilação dos postulados estratégicos da guerra fria quanto as suas hostilidades aos sindicatos e às forças progressistas foram definidoras de suas investidas, durante todo o regime militar, para construir um ideário de democracia, no qual sobressaía a insistência na necessidade de criar, desenvolver e preservar o que eles denominavam responsabilidade democrática (REZENDE, 2013, p.66).

Além desses aspectos, os Estados Unidos promoviam investimentos em cursos sobre guerras internas para militares, pois acreditavam que o principal inimigo estava no interior do país. Havia também o auxílio na promoção de entidades psicossociais, que compactuavam

com o controle das ameaças. Era considerado perigo ao sistema: os intelectuais, professores, artistas, estudantes, entre outros que se opunham as ideologias militares e ao capitalismo.

Ainda no terreno do controle ideológico, os militares detinham interesse pelo modo como as informações chegavam a população e, nesse sentido, eles acabavam por forjá-las de modo a divulgar apenas aquelas que comungavam com as suas ideologias. Essa manipulação era imputada sob diversos ângulos, desde os elementos responsáveis por colocá-los no poder, até uma forma de mantê-los no poderio.

É importante destacar ainda que as interferências externas facilitaram o contato com a língua estrangeira através da tradução de obras que tinha potencial para auxiliar na propaganda anticomunista. As intervenções norte-americanas no país se tornavam cada vez mais intensas, inclusive no aspecto financeiro destinados em sua grande maioria ao Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (Ipês) e ao Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), como forma de promover o golpe militar, constituindo-se como um mediador entre o Estado e os órgãos privados. Diante desse cenário, o instituto foi responsável por divulgar filmes, livros e panfletos com uma linguagem simples e que causasse impacto na população.

O Ipês foi um importante mecanismo que atuou no controle das informações, desde o período anterior ao golpe. Esse instituto era formado por militares e civis, incluindo os grandes empresários; entre as ações dessa instituição estava o controle e a organização de atividades anticomunistas e também a vigilância aos meios de comunicação. No interior do Ipês havia o Grupo de Publicações/editorial (GPE), responsável pela escrita, tradução, distribuição de textos contrários ao comunismo e ações populares. Conforme esses órgãos iam se estabelecendo, o controle se intensificava também e, além disso, demarcava-se o interesse do governo norte-americano pelo Brasil.

Foi nesse contexto e através do GPE que *Animal Farm* foi traduzida e divulgada no território brasileiro, como uma proposta anticomunista contrária às frentes populares que pregavam uma sociedade igualitária e, ao mesmo tempo, surgiu como medida para sustentar o golpe militar de 1964. O tradutor de *Animal Farm* foi o tenente Heitor Ferreira de Aquino que mantinha boas relações com os membros do Ipês e do Sistema Nacional de Informação (SNI), o que sustenta as intenções políticas da tradução, e pressupõe certa manipulação do discurso como forma de acatar a ideologia capitalista.

Embora o objetivo do trabalho não seja estudar a tradução, mesmo porque isso seria matéria de uma outra pesquisa, é importante entender que a obra chegou ao Brasil como forma de auxiliar as entidades americanas a promover o capitalismo, e, como se sabe, Orwell não compactuava com essa ideia.

Para ilustrar uma estratégia, observa-se que o título da versão traduzida é completamente diferente da obra original. Uma transcrição literal seria *Fazenda dos Animais*. No entanto, na tradução de Heitor ficou *Revolução dos Bichos*, dando mais ênfase a um processo revolucionário, que historicamente não obteve êxito. Na leitura do título identifica-se algo muito próximo àquilo que ocorreu nas narrativas fílmicas, isto é, a tentativa de mostrar que o socialismo Soviético era falho e o capitalismo seria o caminho de salvação para consertar os estragos.

Se formos pensar essas questões comparativamente com a narrativa de Chico Buarque, perceberemos que o autor irá se ocupar desse espaço crítico em que a narrativa de Orwell chega ao Brasil, e, ao fazer isso, ele apropria-se de um dos termos utilizados pelo escritor Inglês, *Fazenda*. Na *Novela Pecuária*, o escritor brasileiro critica as influências externas que ocupavam o Brasil e auxiliavam no desenvolvimento da Ditadura Militar, além de expor uma crítica à manipulação das informações para o controle ideológico e manutenção do regime militar. Observa-se, portanto, que o diálogo entre Chico Buarque e George Orwell vai além do enredo das narrativas que trazem bichos para mimetizar ações humanas em sistemas políticos autoritários; as proximidades se fazem também pelo contexto e crítica ao capitalismo e as influências dos Estados Unidos na cultura, política e economia do Brasil.

## **2.2. Distopia como recurso estético na construção do espaço sócio-histórico e político**

Após as considerações iniciais sobre a utopia, constatou-se que ela ultrapassa a representação física do espaço e adere uma ancoragem histórica e um projeto político. O conceito é formulado pela união de dois extremos do pensamento humano: o moderno, através das questões sociais e políticas; e o antigo, alimentado pelo pensamento grego. De acordo com Berriel (2011), a utopia surge imbuída pela contradição que gera um aprisionamento, isto é, “sendo filha do desenvolvimento das forças produtivas próprias do Renascimento, funda virtualmente uma sociedade tão perfeita em seus fundamentos que termina por impedir toda forma de desenvolvimento” (p. 10). Essa elaboração faz lembrar que a perfeição, tanto no nível real como ficcional, de forma genérica é uma textura complexa e de difícil acesso. Acrescenta-se a essas questões o alinhamento às aspirações coletivas do seu tempo. Sobre isso, o autor diz:

Em outras palavras: as utopias, partindo de elementos reais, constroem virtualmente todas as Histórias possíveis, todos os cenários que a História não realizou. A raiz desta idéia vem da Poética de Aristóteles, onde está dito ser a poesia mais ampla que a História, pois realiza até o fim aquilo que a História apenas esboçou. Hegel elaborou um conceito de realidade notavelmente rico, em que o existente conta com várias dimensões – todas reais. Aquilo que aparece como uma tendência concreta, mesmo que não venha a se efetivar, também ganha estatuto de realidade. Para ele, a verdade do Ser está em seu processo, isto é, no fato da mais alta realidade ser constituída pelas tendências de desenvolvimento da História, bem mais do que pelos fatos, que revelam um aspecto da possibilidade dominante em um determinado momento. A utopia está aí: é uma tendência da realidade, operante e efetiva, mas que não se efetiva enquanto Estado. Ela depende da dimensão ética e política (Ibidem).

A explicação para o termo utopia bebe em inúmeras fontes, dentre as quais a filosofia ocupa um espaço significativo, o que pode ser notado na citação acima. Observa-se que, ao citar a *Poética* de Aristóteles, encontra-se um conceito de verossimilhança, que seria, de acordo com o filósofo grego, uma forma de ampliar os limites da história, através de uma diferenciação entre a poética e o discurso histórico. Esse aspecto reside no campo das possibilidades, e projeta uma maneira de olhar e interpretar a realidade, pois, o poeta exerce a função de dizer o que poderia acontecer: o verossímil. Reside nesse traço um ponto basilar para compreender o termo utopia e distopia como representação e interpretação da realidade.

Acrescenta-se a essa questão outro aspecto importante que se refere a ideia de Hegel (1992) que, embora haja certa polêmica entorno do filósofo, é inegável que seu pensamento acerca do ser e da realidade ajudam a traçar algumas características da utopia e, por extensão, da distopia. Em primeiro lugar, a dialética hegeliana é contrária a ideia de verdade estática e acredita se tratar de um processo feito pela fluidez da contradição de ideias.

Essa mobilidade e disparidade do pensamento cerca a história da humanidade e, nesse sentido, pode-se acessar a um termo que sobrevoa o princípio hegeliano: espírito. Essa designação não aparece no sentido do sobrenatural, do metafísico, mas da consciência, pois cada tempo histórico é formado a partir de um sistema cíclico que parte de uma proposta inicial, adentra em um movimento contrário e produz um novo resultado; que por sua vez irá voltar-se para o início. Respectivamente, cada fase desse processo será nomeada como tese (proposta), antítese (movimento contrário) e síntese (movimento resultado).

Fixando-se nesse sistema, Hegel definirá como *espírito em si, espírito nos outros e ser absoluto*. O ciclo de mobilidade desse conceito tem relação com o desenvolvimento da consciência humana, de modo que, inicialmente encontra-se as primeiras percepções apreendidas pelo indivíduo, em seguida tem-se o momento em que o ser se descobre em uma sociedade, e a estância posterior é quando o sujeito produz a racionalidade. Esse último

estágio, denominado como espírito absoluto é alimentado pela arte, religião e filosofia, elementos que representam um processo histórico e uma busca pela verdade. Considerando essa questão acredita-se que o ponto em comum entre a proposta de Hegel e a ideia utópica é a crença na racionalidade, a verdade como essa busca pela razão.

Dito isso, é importante ponderar que a utopia pertence a inúmeras áreas do conhecimento, a saber: política, história, filosofia e literatura, para mencionar algumas. O que fica mais perceptível a cerca do termo é que ele parte de um subjetivo que ao atingir a esfera social, acaba minando a subjetividade, fator esse que compõe o aspecto autoritário das utopias, como se viu no capítulo anterior. O pontapé inicial da proposta utópica é a representação da idealização de uma sociedade, que pela extinção dos problemas, haveria ali um modelo social e político. A ausência dessa problemática oriunda da vida coletiva pressupõe algo que está no nível da imaginação, pois no nível da racionalidade esse espaço não seria possível de ser alcançado. No entanto, observa-se que essa espacialização alimenta uma espécie de otimismo. Segundo Jerzy Szachi (1972), a utopia se constitui como um ato de desacordo, que *sonha, antecipa, projeta, experimenta*, instaurando um espaço de ruptura entre o que é e como deveria ser. Observa-se que essa é uma forma de criar mundos paralelos, uma espécie de modelo, um desejo de mudança.

Desta maneira, apreendendo o projeto utópico de Platão observa-se que ele é formado por artesões, guerreiros e filósofos, cada qual uma função específica, de modo a articular um contexto mais racional, o que justificaria o fato dos poetas e artistas serem banidos dessa sociedade por não seguirem a razão. Esse espírito racional será retomado no século XVI, quando Thomas More desenvolve a obra *Utopia*, embalado pela transição de uma nova era. Deste modo, tem-se exemplos de representações utópicas, que, nas entrelinhas mostram-se descontentes com a situação do momento em que foram produzidas e traçam um olhar crítico sobre esse espaço, instaurando modelos padronizados, otimistas e que necessitam de melhorias.

Para falar sobre o texto de More, primeiramente é preciso compreender as questões históricas por meio das grandes navegações e do Renascimento cultural. São esses elementos que marcarão a passagem da idade média para a idade moderna e, conseqüentemente, a transição de um sistema feudal para o capitalismo. O período das grandes navegações assinala o momento não apenas da expansão marítima, mas um processo de descoberta e de ampliação das práticas comerciais, políticas e religiosas, considerando, que ela foi constituída através da união de interesses de três esferas da sociedade: a aristocracia, a burguesia ascendente e o clero. O afinamento dos interesses desses grupos impulsionaram o ímpeto de expandir novos

territórios de comando europeu e também a procura por metais preciosos, novas rotas para o comércio e expansão do catolicismo.

Alimentadas pelo pensamento grego, as utopias fruto desse período tendem a descrever uma sociedade mais justa e perfeita. Trata-se de uma ruptura com o pensamento utópico ligado ao princípio de paraíso divino respaldado na criação da cidade de Deus. Influenciado pelas grandes navegações e os anseios por descobertas e construções sociais, o século XVI torna visível a cidade dos homens, ancorada no antropocentrismo.

Esse período é fortalecido por um processo de renascimento, o que implica na mudança de um estado natural, que vai buscar fonte de inspiração na cultura greco-romana. Esse momento interpenetra no ideário do antropocentrismo, racionalismo, humanismo, naturalismo, individualismo e hedonismo.

A partir desses pontos podemos pensar não em influência, mas em características externas que foram mote para a produção moreana. A primeira delas é que ele tinha os pés ancorados em seu tempo, o que justifica suas críticas à organização social de sua época (Inglaterra do século XVI). O princípio da igualdade e do bem estar social que fazia parte da utopia de Thomas More é uma forma de olhar para a Inglaterra e mostrar o que estava faltando, considerando que era um período de transição de uma nova era que carregava o surgimento de uma nova classe social. Outra questão será o racionalismo como explicação para o seu tempo histórico.

O texto de Thomas More carrega a marca das grandes navegações a partir do conhecimento sobre as obras de Américo Vespúcio, representado pelo personagem Rafael Hitlodeu, um navegador português que apresenta a ilha conhecida por Utopia, nome advindo de Utopo. Ao descrever esse espaço, o narrador busca colocar em cena um modelo social de um lugar bom para se viver.

É importante salientar que esse é um modelo de utopia do século XVI, em períodos subsequentes isso será diferente, pois cada tempo histórico possui uma consciência de sua época. Assim, no século XVIII novamente teremos uma transição da utopia moreana para as novas utopias, não mais pautadas na ideia de um espaço isolado, eutopia, ilha. O novo mundo já havia sido descoberto, não era algo imaginário. Isso faz com que o espaço de idealização ceda lugar para o próprio mundo, ou seja, é homem que causa os males e é ele que deve solucioná-lo. Esse período, bem como os posteriores, será marcado por um desencantamento com as utopias através do crescimento da ciência e do iluminismo.

De acordo com Figueiredo (1982), esse período adquire um caráter mais humano, que deverá ser conduzido pela liberdade, igualdade e fraternidade (Revolução Francesa). Portanto,

conforme as sociedades caminham, há a necessidade de transformação na forma de enxergar e conduzir os pensamentos utópicos:

O avanço da técnica, a racionalidade e iluminismo serão assim tripé para as utopias políticas que se configuram a partir do século XVIII. Tanto o Leviatã de Hobbes quanto o liberalismo de Locke antecipam esta tendência que dará seus frutos efetivos no século XIX. Funda-se com o iluminismo, não só a utopia de um novo Estado, mas de uma nova humanidade, reformada, justa e apta aos tempos vindouros. O projeto iluminista é assim, por si só utópico, como o são, de certa forma os textos de Hobbes e Locke que o precedem. A utopia passa assim a constituir formulações político econômicas, transformam-se em planos complexos, campos de disputa ideológica, sociedades que parecem ser milimetricamente planejadas, sem, contudo, perderem seu caráter de sonho, harmonia, justiça e perfeição (Figueiredo, p.338).

De forma complementar, a distopia surge para demonstrar que esse exemplo de sociedade tende a projetar um perigo para a civilização; caracterizando-as como totalitárias, pois acenam para um intenso controle dos indivíduos. Esses dois gêneros têm como mote a idealização da sociedade, porém, o que irá diferir é que as distopias trarão os traços negativos.

A seguir uma citação que sintetiza a relação entre utopia e distopia.

Despite the name, dystopia is not simply the opposite of utopia. A true opposite of utopia would be a society that is either completely unplanned or is planned to be deliberately terrifying and awful. Dystopia, typically invoked, is neither of these things; rather, it is a utopia that has gone wrong, or a utopia that functions only for a particular segment of society (GORDIN et. al., 2010, p. 1).<sup>18</sup>

Esse trecho reforça duas ideias no que tange à distinção entre utopia e distopia; a primeira é considerar que a disparidade vai além de uma questão espacial; a segunda, e talvez a mais importante, é de que esses gêneros se complementam. Ancorados por essas ideias tal complementaridade se faz através de algumas características das utopias que aparecerão nas distopias de modo a evidenciar aquilo que deu errado nas primeiras representações. Mais do que identificar quais são as dicotomias entre ambas, é importante entender qual o eixo de aproximação e, nesse quesito, acredita-se que seja a criação de uma sociedade. Lembrando que a utopia dá vida a um projeto social que “concerta” os problemas da realidade, já a distopia não vai arrumar a sociedade do período de escrita, mas expor o que há de mais obscuro.

---

<sup>18</sup> Apesar do nome, a distopia não é simplesmente o oposto da utopia. Um verdadeiro oposto da utopia seria uma sociedade completamente não planejada ou planejada para ser deliberadamente aterrorizante e terrível. A distopia, tipicamente invocada, não é uma dessas coisas; antes, é uma utopia que deu errado, ou uma utopia que funciona apenas para um segmento particular da sociedade (tradução nossa).

Para visualizar essas questões, apresenta-se como exemplo algumas características que são encontradas na utopia, mas que são revisitadas nos textos distópicos. Com base nos estudos de Raymond Trousson e Massimo Baldini, o pesquisador Berriel (2011) sintetiza as características das utopias como sendo “‘*insularismo*’, ‘*u-cronia*’, ‘*autarquia*’, ‘*estrutura geométrica*’, ‘*defesa da legislação e das instituições*’, ‘*uniformidade social*’, ‘*dirigismo absoluto*’, ‘*coletivismo*’, ‘*onipotência pedagógica*’ e ‘*questão religiosa*’”.

Neste momento, vamos nos deter apenas nas duas primeiras particularidades citadas acima. O insularismo demarca uma localização geográfica distante, como se fosse um microcosmo isolado, uma forma de proteger contra o mundo externo. Além de um isolamento territorial, essa característica demonstra um afastamento no que competem aos aspectos comportamentais, econômicos, organizacionais, político etc. Tal característica se difere em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, já que em ambas percebe-se o contato e as ações com o mundo exterior, o que configura uma das grandes problemáticas das narrativas, isto é, a interferência de forças externas.

No texto de Orwell, isso surge através da ligação entre os porcos e os humanos, seres de classes e culturas diferentes que representam o dominado e o dominador, respectivamente. A revolução dos animais procurou expor esse cenário de dominação que os animais viviam e que, portanto, precisariam se livrar de tudo que fizesse referências a ele.

O discurso inicial reforça essa oposição aos humanos, de modo que os animais não deveriam se apropriar de elementos típicos dos homens, tais como: consumir álcool, dormir em cama, usar roupas, gastar dinheiro entre outras. O homem representa na narrativa o elemento exterior e, portanto, não deveria fazer parte daquele novo ambiente proposto pelo animalismo, respaldados pela seguinte justificativa.

Because nearly the whole of the produce of our labour is stolen from us by human beings. There, comrades, is the answer to all our problems. It is summed up in a single word—Man. Man is the only real enemy we have. Remove Man from the scene, and the root cause of hunger and overwork is abolished for ever (ORWELL, 1999, p.5).<sup>19</sup>

Até esse ponto pode-se dizer que se teria uma característica utópica, pois no princípio os humanos são extintos daquele novo espaço, medida que não se sustenta por muito tempo, em razão dos porcos passarem a assumir uma postura muito semelhante àqueles que

---

<sup>19</sup> Porque quase todo o produto do nosso esforço nos é roubado pelos seres humanos. Eis aí, camaradas, a resposta a todos os nossos problemas. Resume-se em uma só palavra-Homem. O Homem é o nosso verdadeiro e único inimigo. Retire-se da cena o Homem, e a causa principal da fome e da sobrecarga de trabalho desaparecerá para sempre (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.12).

menosprezavam e, conseqüentemente, passam a assimilar a cultura do outro. O comportamento dos porcos muda de forma abrupta, o que mostra uma incoerência com discurso inicial.

It did not seem strange to learn that the pigs had bought themselves a wireless set, were arranging to install a telephone, and had taken out subscriptions to *John Bull*, *TitBits*, and the *Daily Mirror*. It did not seem strange when Napoleon was seen strolling in the farmhouse garden with a pipe in his mouth—no, not even when the pigs took Mr. Jones's clothes out of the wardrobes and put them on, Napoleon himself appearing in a black coat, ratcatcher breeches, and leather leggings, while his favourite sow appeared in the watered silk dress which Mrs. Jones had been used to wear on Sundays.<sup>20</sup>

A interferência de forças exteriores também irá aparecer em *Fazenda Modelo* a partir do programa desenvolvimentista, criado pelo boi Juvenal, o *Esperma Export*. A própria nomenclatura demarca a imposição de outra nacionalidade, que no nível histórico, remete aos Anos de Chumbo no Brasil, quando os órgãos internacionais, sobretudo os Estados Unidos, tiveram uma influência muito forte na economia e na política do país, facilitando empréstimo e auxiliando na aquisição da dívida externa. A seguir, pode-se ver como isso se comporta na narrativa.

Enquanto isso os invisíveis se divertiam da gente andar meio de lado, sacudindo, balanço que não é dança, é o desengonço da nossa bitola nos trilhos que não são nossos. Os invisíveis gostavam. Riam de nós plantando goiaba e comendo só goiabada. Riam muito da gente ser risonha até quando pega fogo. E agora os indivisíveis, que sempre se interessaram na nossa bagunça, resolvem patrocinar a nova ordem, que não é nova nem nossa. Os indivisíveis gozam de haveres e poderes na Fazenda, se não por escritura, ao menos por usucapião. Juvenal, preposto, preboste, convoca Abá. Abá já não é criança, paga para ver (BUARQUE, 1975, p. 38).

Essas influências exteriores serão nomeadas como os invisíveis e os indivisíveis, um jogo de palavras, que capta a vivência de uma sociedade controlada por forças externas. A partir da descrição física (usam botas, apresentam duas pernas e são eretos) e da maneira como se comportam em uma posição de superioridade com os animais, pode-se entender os invisíveis como sendo os humanos.

Diante dessas informações, a característica insular como um elemento de defesa contra forças externas não aparece nas obras em estudos. De acordo com Marilena Chauí (2016),

---

<sup>20</sup> Ninguém estranhou saber que os porcos haviam comprado um aparelho de rádio, que estavam tratando da instalação de um telefone e da assinatura de jornais e revistas. Não estranharam quando Napoleão foi visto passeando nos jardins da casa com um cachimbo na boca – não, nem quando os porcos se assenhorearam das roupas do Sr. Jones e passaram a usá-las (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 107).

a cidade ideal é insular, isto é, uma ilha isolada de todo o restante do mundo e cuja localização permanece secreta de modo a mantê-la protegida de ataques, invasões e más influências. Além de isolada e ilocalizada (donde u-topia), a cidade ideal é geométrica e arquitetonicamente planejada, ou seja, é produto de um urbanismo racional deliberado, que organiza o espaço segundo exigências sociais, políticas e econômicas. O urbanismo geométrico significa que a razão humana domina a desordem da matéria e os caprichos da natureza e da história (p.37).

Observa-se nessa citação a inserção do aspecto geométrico, isto é, para manter a harmonia das sociedades utópicas, era preciso manter tudo em perfeito funcionamento, o que significava excluir aquilo que afastaria do método natural para que as coisas não fugissem do controle do Estado.

De fato, essa harmonização a partir de aspectos ligados à natureza irá transparecer em ambas as narrativas, porém o que veremos é que isso servirá como caminho para refletir sobre os problemas da padronização. Em *Animal Farm*, os animais precisavam ter uma vida natural, isto é, apartada dos humanos; em *Fazenda Modelo*, essa vida natural deve ser abandonada em favor do desenvolvimento daquele espaço. De acordo com a narrativa de Morus, o desenvolvimento não tem que se dar de forma natural, pois seguir os extintos é perigoso, pode gerar conflitos e prejudicar a organização social.

No caso em específico de *Fazenda Modelo*, esses elementos são mais perceptíveis a exemplo do mapa que a narrativa traz:

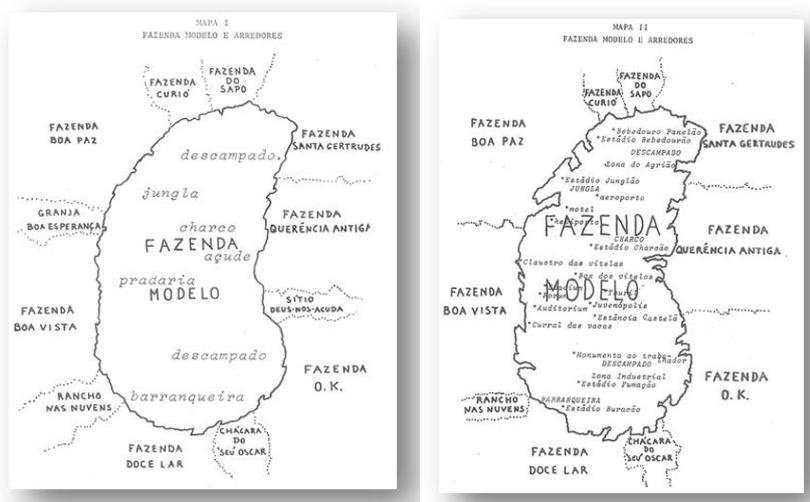


Figura 1: Mapas I e II da Fazenda Modelo (ibidem, p. 23 e 97)

As imagens cartográficas mostram alteração de um espaço rural, ligado às atividades naturais do rebanho, para um espaço urbanizado, afetado pelas técnicas modernas de

produção e de reprodução da espécie. Observa-se também nessas imagens que a representação do primeiro mapa, segue uma divisão territorial mais padronizada e rural, diferentemente da segunda imagem em que há várias repartições ligadas a um aspecto mais urbanizado.

Conforme essas características vão aparecendo, que a princípio são da utopia, elas expõem os traços negativos das sociedades utópicas. É aqui que se encontra a linha tênue entre utopia e distopia. O gênero distópico é uma resposta àquilo que foi aplicado nas utopias renascentistas e, portanto, não há um rompimento, pois ambos os conceitos mostram a posição que o homem ocupa na sociedade.

Se nas utopias temos a representação de um sujeito histórico que visa uma transformação a partir de um inconformismo com o tempo presente; na distopia essas questões são ampliadas a partir de uma situação social e política do tempo presente, mas que se não forem modificadas haverá problemas mais graves, isso explica a fama das distopias de lançar uma visão pessimista para a sociedade.

O desenvolvimento da técnica foram um dos fatores responsáveis pela produção da crise da razão, que aparece nos estudos dos filósofos da Escola de Frankfurt, entre eles Horkheimer e Adorno. Em *Dialética do Esclarecimento* esses autores questionaram de forma indireta “por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (p.11). A explicação a essa pergunta seria o processo de transformação da razão, mediante ao avanço da técnica, isto é, vivemos em uma sociedade com cada vez mais recursos, ferramentas para facilitar a vida (como exemplo a tecnologia); no entanto, passamos por um processo de desumanização. Isso justifica a existência das guerras, dos regimes totalitários, entre outros eventos que marcaram o século XX, no que diz respeito ao aniquilamento do homem. Em síntese, o desenvolvimento da técnica exprime uma falsa ideia de emancipação, pois continuamos presos a um sistema.

Tais aspectos negativos que configuram a escrita distópica são frutos das injustiças e desigualdades da Revolução Industrial, da ascensão do capitalismo, das guerras, enfim, de diversos fatores que incidiram, sobretudo, no século XX e seus desdobramentos. Deste modo, embora acreditemos que, a partir dos exemplos acima, haja uma linha tênue que separa as utopias e as distopias, diríamos que é a representação do totalitarismo que irá demarcar essa disparidade.

### **2.3. Antropomorfização e Zoomorfização: dimensão distópica das personagens**

O interesse pela relação homem e animal não é algo novo e muito menos restritivo ao viés ativista, mas sim uma vasta área do saber que inclui campos de investigações diversos, como a filosofia, estudos culturais, políticos, sociais, arte, literatura, entre outros. Nessas duas últimas áreas destacadas, encontram-se inúmeras produções que colocam os animais assumindo posturas humanas ou humanos metamorfoseados em bichos como estratégia de construir a crítica social, cultural ou política.

A exploração do homem e sua condição de subjugado, seja por questões políticas ou econômicas, os inserem em uma posição animalesca ou também projetam uma espécie de coisificação da sua existência. Essa relação coloca em cena a noção do “outro”, isto é, aquilo que o homem entende ser diferente de si.

O filósofo Jacques Derrida (2012) confirma esses aspectos a partir de uma situação atípica e inusitada, ocorrida no momento em que ele se encontra nu em frente a um gato que o olha. A situação, além de causar-lhe incômodo, desperta a indagação sobre a relação entre homem e animal, bem como os aspectos que este contato ocasiona. Pode-se dizer que a nudez representada na situação não demonstra apenas a ausência de vestimenta, mas uma metáfora da própria visão, que agora desperta para o outro ser, pois, o olhar, nesse momento, passa a visualizar uma reflexão sobre o processo histórico, a sua categorização e os sentidos que advém da distinção entre homem e animal. Abaixo, segue a observação de Derrida sobre essas relações que, em sua genealogia, desperta para a articulação do poder do homem sob o animal.

No decurso dos dois últimos séculos, estas formas tradicionais de tratamento do animal foram subvertidas, é demasiado evidente, pelos desenvolvimentos conjuntos de saberes zoológicos, etológicos, biológicos e genéticos sempre inseparáveis de técnicas de intervenção no seu objeto, de transformação de seu objeto mesmo, e do meio e do mundo de seu objeto, o vivente animal: pela criação e adestramento a uma escala demográfica sem nenhuma comparação com o passado, pela experimentação genética, pela industrialização do que se pode chamar a produção alimentar da carne animal, pela inseminação artificial maciça, pelas manipulações cada vez mais audaciosas do genoma, pela redução do animal não apenas à produção e a reprodução superestimulada (hormônios, cruzamentos genéticos, clonagem etc.) de carne alimentícia mas a todas as outras finalidades a serviço de um certo estar e suposto bem-estar humano do homem (DERRIDA, 2002, p.51).

A palavra “redução”, expressa no excerto acima, expõe o assujeitamento do animal; além disso, a citação revela os vários problemas que acometem esse ser ao longo do tempo e, sobretudo, na atualidade. Por esse motivo, o filósofo confere um lugar muito importante à discussão sobre animalidade nos trabalhos hodiernos, considerando se tratar de uma temática

que envolve não somente o problema da animalidade, mas também do próprio homem, no que diz respeito à ética, política, o direito, entre outros.

É necessário, portanto, repensar a situação animal, refletir sobre o momento em que o homem impôs o seu poder, a começar pela própria designação “animal”, usada para nomear toda espécie como se todos habitassem um “lugar -comum”. O título *Animal que logo sou* remete a identificação do homem com o animal, em um processo de tomada de consciência, que expõe também a necessidade de desarticular esse discurso de dominação e poder por parte do homem. Deste modo, entendemos que esse olhar do outro seria na realidade um convite a se colocar naquele lugar de opressão e, a partir disso provocar um pensamento crítico.

Giorgio Agamben, em seu livro *The open: man and animal* (2004), traz a denominação de “máquina antropológica” para discutir essa questão, por se tratar de um termo que possibilita ver a segregação que expõe a superioridade dos homens. Respalado por um viés antropológico, o filósofo Italiano busca compreender como ocorre essa distinção e ao tratar dessa questão ele distingue a máquina moderna e a antiga, sugerindo que

insofar as the production of man through the opposition man/animal, human/inhuman, is at stake here, the machine necessarily functions by means of an exclusion (which is also always already a capturing) and an inclusion (which is also always already an exclusion). Indeed, precisely because the human is already presupposed every time, the machine actually produces a kind of state of exception, a zone of indeterminacy in which the outside is nothing but the exclusion of an inside and the inside is in turn only the inclusion of an outside (p. 37).<sup>21</sup>

Essa máquina revela-se como uma peculiaridade para que o homem se reconheça e, simultaneamente, demonstre ser um jogo excludente ao tentar definir os limites que os separam ou os diferenciam dos animais. Nesse processo, é possível identificar a animalização do humano, como se verifica na citação abaixo:

The machine of earlier times works in an exactly symmetrical way. If, in the machine of the moderns, the outside is produced through the exclusion of an inside and the inhuman produced by animalizing the human, here the inside is obtained through the inclusion of an outside, and the non-man is produced by the humanization of an animal: the man-ape, the enfant sauvage or Homo ferus, but also

---

<sup>21</sup> Na medida em que a produção do homem através da dicotomia homem / animal, humano / desumano, está em jogo aqui, a máquina necessariamente funciona por meio de uma exclusão (que também é sempre uma captura) e uma inclusão (que também é sempre uma exclusão). De fato, precisamente porque o humano já está presuposto toda vez, a máquina produz um tipo de estado de exceção, uma zona de indeterminação na qual o exterior nada mais é do que a exclusão de um interior e inclusão de outro (tradução nossa).

and above all the slave, the barbarian, and the foreigner, as figures of an animal in human form (Ibidem).<sup>22</sup>

Agambem insere o escravo e bárbaro como esse grupo que adere formas não humanas. Reside nesse ponto outro aspecto relevante na relação entre o homem e o animal, isto é, a comparação que se tem a respeito dos campos de concentração como uma experiência reveladora do humano e do desumano, pois nesses espaços há um ser em decadência e, por isso, recebe conotações animaisca.

Hannah Arendt (2012) reforça essa ideia, informando que os campos de concentração e extermínio mostram não somente uma “crença no totalitarismo” como também uma “chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da conduta humana, e da transformação da personalidade humana numa simples coisa, em algo que nem mesmo os animais são” (p. 582). Além disso, o que ocorre nesses espaços é tão perverso que “demonstra realmente que os seres humanos podem transformar-se em espécimes do animal humano, e que a “natureza” do homem só é “humana” na medida em que dá ao homem a possibilidade de tornar-se algo eminentemente não natural, isto, é um homem” (p. 602).

Converge nesse discurso o fato de que os regimes antidemocráticos e totalitários mostram um ser humano desprovido de escolhas e de voz, imerso em uma servidão em prol do Estado. Essas pistas interpretativas demonstram a inferioridade como pretexto para realizar a analogia entre homem e animal. Em linhas gerais, fica perceptível que ao dar luz a essas relações, coloca-se em cena a noção sobre o “outro”, uma alteridade, já que o ser humano é um ser social que está em constante diálogo com o seu meio e os seres que o habitam.

Se formos buscar na história, os bichos desempenham inúmeras simbologias, desde os textos bíblicos à interpretação dos sonhos, ao mito, às pinturas rupestres enfim; é um sistema simbólico que acena traços sobre a personalidade do homem, ao mesmo tempo em que desenha o humano e a sua relação com a natureza, isto é, com a sua raiz primitiva. Portanto, o animal aparece ligado a categoria instintiva do homem, o que faz reportar para um aspecto mencionado no capítulo anterior, ao tratar do episódio de *Fazenda Modelo* intitulado “Monumento ao trabalhador”, que representa estátua com referência a figura mitológica de

---

<sup>22</sup> A máquina dos tempos antigos funciona exatamente de maneira simétrica. Se, na máquina dos modernos, o exterior é produzido pela exclusão de um interior e do inumano produzido pela animalização do humano, aqui o interior é obtido pela inclusão de um exterior, e o não-homem é produzido pela humanização de um animal: o homem-macaco, o garoto selvagem ou o homem selvagem, mas também e sobretudo o escravo, o bárbaro e o estrangeiro, como figuras de um animal em forma humana (tradução nossa).

Minotauro, cabeça de touro e corpo de homem, ou seja, um forma animalesca como castigo àqueles que desrespeitassem os deuses.

Esse ponto remete ao texto de Benedito Nunes (2011), ao dizer que

dado que as raízes de nossa cultura são greco-latinas, há que destacar a presença desses que ficam à margem dela, o animal e o primitivo. A noção que me parece ser um elemento de ligação entre ambos é a de ‘bárbaro’, tal como os gregos a usavam: aquele considerado estranho à cultura grega ou à sua área de influência, estranho que normalmente era considerado também adversário; o diferente se tornava o oposto, e o oposto se tornava inimigo. Na nossa cultura encontramos essa relação entre diferente e oposto, diferente e inimigo, no nexos havido entre nós e esses outros, entre nós e o animal, ou entre nós e os primitivos. Com o animal, as relações são, sobretudo, transversais, ou seja, o animal é considerado o oposto do homem mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência. Por isso mesmo o animal para nós é o grande outro da nossa cultura, e essa relação é muito interessante como tópico de reflexão (p.14).

Esse olhar é como se o sentido de animal encarnasse no homem certa alteridade, isto é, olhando para o outro ele se reconhece. Por este motivo, se buscar a representatividade do animalesco na literatura, constata-se que esses seres aparecerão em uma linha estreita com o humano. Um exemplo simples e que ilustra essa questão, são as fábulas, pois nesse gênero, a partir de um teor moralizante e educativo, coloca em cena animais para mostrar o comportamento humano, expondo as suas falhas e virtudes.

A representação do animal carrega o ato de domesticar, tirar do seu *habitat* natural, em uma simbologia que se faz sob duas vias: ao mesmo tempo em que pode indicar certa brutalidade, também pode demonstrar uma degradação social que, aliás, dialoga com uma carga de inferioridade e subalternidade.

Conforme o *Dicionário básico de filosofia* (1997), de Hilton Japiassú Danilo Marcondes, o processo de antropomorfismo pode ser entendido a partir de sua raiz etimológica grega (*anthropos*: homem, e *morphé*: forma), como uma “Concepção pela qual explicamos os fenômenos físicos ou biológicos atribuindo-lhes motivações ou sentimentos humanos” (p, 15). É necessário acrescentar que não são apenas os animais que podem se encaixar nesse processo, mas também outros seres não humanos, tanto no que diz respeito ao elemento natural ou sobrenatural. Na mesma medida, o Zoomorfismo mostra um processo de desumanização que tende a atribuir características de animais aos homens, como no exemplo citado acima, sobre o holocausto.

Não precisamos ir longe, pois para confirmar essa assertiva basta olharmos para algumas obras do nosso contexto, como os filmes de animação infantil<sup>23</sup>, as fábulas, entre outros. Um exemplo muito marcante para exaltar essa característica é o poema *O bicho* (1993), de Manuel Bandeira.

Vi ontem um bicho  
Na imundície do pátio  
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,  
Não examinava nem cheirava:  
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,  
Não era um gato,  
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Escrito em um momento de ascensão do capitalismo no Brasil, o poema expõe os aporias de um tempo que empurra para a margem aquele que mais sofre pelas desigualdades sociais. Observa-se que, no que diz respeito à forma, o poema é livre, desprendido de rimas e métricas, mas no aspecto conteudístico expõe um personagem preso em uma estrutura desumanizada que o insere na condição de bicho. O eu lírico do poema coloca-se como um participante do processo desumanização, pois expurga o drama daquele que é esmagado pelo sistema capitalista, elemento que é concluído no último verso, mostrando o processo de desumanizador.

Ainda no contexto brasileiro outra obra que não pode ser descartada ao falar sobre a antropomorfização e a zoomorfização é *Vidas Secas* (2003), de Graciliano Ramos, narrativa que dá vida aos dramas de uma família de retirantes para fugir da seca. A personagem Baleia, uma cadela, e o personagem Fabiano, um homem vítima de sistema de pobreza e miséria, constituem indicativos de um ser humano com atribuições animais e um bicho detentor de humanidade. O bicho comporta, na narrativa, como pertencente ao seio familiar e em alguns momentos parece ter mais consciência do que o chefe da família. Assim, no trecho, ao dizer: “Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração” (p. 90), o narrador coloca em cena uma das passagens de maior lirismo do texto, isto é, o momento em que a cadela morre. A força da

---

<sup>23</sup> Podemos citar alguns lançados ou relançados em 2019: *Toy store*, *O Rei Leão*, *Pets: a vida secreta dos animais*, *Dumbo* e muitos outros.

conotação humana da personagem é concretizada no momento em que ela mostra a capacidade de sonhar com um mundo melhor, mundo esse cheio de preás.

Em contrapartida, o personagem Fabiano sofre pela desumanização, sendo reduzido ao nada, devido às condições de vida e até mesmo do espaço em que vive, ou melhor, tenta viver e ocupar um lugar.

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a queimadura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas (Ibidem, p. 20).

Fabiano, assim como o Bicho/ homem do poema de Manuel Bandeira, é vítima de um sistema que explora, subjugado pelas questões climáticas e é esquecido pelo poder público.

Com esses exemplos é possível descortinar como o homem e o animal conversam dentro da literatura. Conforme Dominique Lestel, “a animalidade designa uma classe de criaturas vivas, da qual o humano tenta se distinguir, ela não remete apenas a uma classe de seres, mas às relações que esta mantém com outras classes” (2011, p. 23). Acrescenta ainda que o animal exerce uma relação muito complexa com o homem, por isso que as várias áreas do conhecimento (como citado no início desse item) irão se ocupar desses estudos.

Numerosas culturas deturpam as figuras do animal para falar do homem, *como se o que caracterizasse o animal constituísse ‘um terceiro pensante’ ao qual o homem recorre para pensar-se a si mesmo*. Fundamentalmente, não é o animal que é digno de interesse, mas aquilo a que ele remete. Claude Lévi-Strauss vai mostrar que o animal totêmico serve primeiramente para que as diferenças e semelhanças *entre o homem e o animal sejam pensadas*. *A questão do ‘elo perdido’* tem, de maneira sintomática, relações ambíguas com aquelas a que o homem se agarra, numa filogênese que é fantasiada antes mesmo de ser realmente assimilada (Ibidem, grifo do autor).

Portanto, a animalidade constitui como aquilo que se opõe a humanidade, de modo que, conforme as metáforas, animais foram surgindo, cada uma delas cercou-se de uma simbologia. Embora os animais possuam uma representatividade diferente de acordo com a obra em que aparecem, eles irão conservar o diálogo com o contexto histórico de que pertencem. Desta maneira, o fenômeno da antropomorfização e da zoomorfização conversam

intimamente com a relação de poder; é justamente esse poderio que percorrerá as narrativas em estudos.

Quando adentramos no espaço das narrativas, *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, já somos conduzidos por um ambiente rural que pressupõe a existência de animais, aliás o próprio título da obra de Orwell, tanto a original quanto a versão traduzida (*Revolução dos Bichos*), já dá indícios de quem serão as personagens. Pode-se afirmar que o próprio espaço físico das obras contribui para o processo de zoomorfização.

Na narrativa do escritor inglês encontram-se diversos animais representando as várias classes humanas. Além da existência das personagens humanas, como os donos das fazendas, a narrativa irá contar com cachorros, cavalos, cabras, burro, gato, entre outros, para representar a massa de manobra, aqueles que são manipulados pelo sistema. Em contrapartida, tem os personagens porcos, que simbolizam a dominação, o poder, os seres manipuladores.

Recorrendo ao dicionário de símbolos poderíamos encontrar uma justificativa para a escolha de Orwell pela utilização de porcos como esse símbolo do poder totalitário. Mediante ao que a simbologia carrega, a imagem do suíno está associada à ignorância, gula, egoísmo entre outros atributos que lhes conferem certas características negativas. Outro aspecto seria associar o bicho a uma ideia de abundância e prosperidade. Observa-se que esses dois aspectos aparecem na narrativa de Orwell: o caráter positivo remete justamente ao fato dos porcos organizarem a revolução da fazenda, visando uma vida melhor (mesmo que depois essa ideia tenha sido deturpada); o lado oposto é que esses seres assumem uma postura autoritária e egoísta no interior da narrativa.

No prefácio da versão ucraniana Orwell expõe que

ao voltar da Espanha, pensei em denunciar o mito soviético numa história que fosse fácil de compreender por qualquer pessoa e fácil de traduzir. No entanto, os detalhes concretos da história só me ocorreriam depois, na época em que morava numa cidadezinha, no dia em que vi um menino de uns dez anos guiando por um caminho estreito um imenso cavalo de tiro que cobria de chicotadas cada vez que o animal tentava se desviar. Percebi então que, se aqueles animais adquirissem consciência de sua força não teríamos o menor poder sobre eles, e que os animais são explorados pelos homens de modo muito semelhante à maneira como o proletariado é explorado pelos ricos. A partir daí, decidi analisar a teoria de Marx do ponto de vista dos animais (2007, p. 145).

O escritor inglês, referindo-se ao pensamento de Marx, irá dizer que há uma luta de classes entre os humanos e os animais. Hitchens no prefácio da tradução brasileira destaca que Orwell escreveu em um tempo em que a discussão sobre os direitos dos animais ainda era

inexistente, mas mesmo assim ele deu voz a esses seres como forma de mostrar a exploração que sofriam e se apropriar desse fato para realizar uma conotação política de sua escrita.

Assim como Orwell, Chico Buarque também informa que se sentiu motivado em escrever uma narrativa em que as personagens fossem animais a partir do contato que teve com uma vaca na ocasião em que foi visitar um sítio. Envolvido por um espaço rural e personagens *vacum*, o escritor brasileiro opta em problematizar a questão política do Brasil daquele período. Um fato que nos intriga é que o espaço da fazenda é habitado apenas por bois e vacas, o que contraria, de certa forma, o que se espera encontrar nos ambientes rurais. Em uma breve pesquisa é possível identificar as inúmeras produções que apropriaram do gado para representar a sociedade humana, sempre ligado a uma ideia de trabalho, bondade, submissão e sacrifício.

Para algumas culturas esse animal é considerado um ser sagrado, mitológico (minotauro), símbolo de fertilidade e força. Na história da sociedade brasileira, esse animal sempre foi explorado e estão presentes desde a época da colonização, sendo utilizado no transporte e tração (engenhos), na produção de alimento (carne e derivados), na matéria prima (couro), entre outras funções. Acrescenta-se a essas funcionalidades o fato de que o aumento populacional fez crescer também a atividade no setor pecuário, além do que o povoamento no nordeste se fez por conta desses seres.

Regina Zilberman (2002), em “Não é conversa mole para boi dormir”, lança alguns elementos que talvez justifique a escolha de Chico por inserir apenas personagens *vacum*. Um dos fatores seria a imagem histórica que paira sob a figura do boi, destacando-se em momentos específicos da economia do Brasil, desde os tempos coloniais, como já foi dito. Outro mecanismo destacado pela pesquisadora é a possibilidade de Chico ter se respaldado na canção *Disparada* de Geraldo Vandré para elaborar a novela pecuária, considerando que ambas se apropriam de um mesmo contexto de produção.

De fato, a referida canção proporciona um diálogo com a narrativa buarqueana, aliás, há de se considerar que Geraldo Vandré se destacou como um dos expoentes da cena musical brasileira fato que possibilitou sua participação, no ano de 1966 no Festival da TV Record com a canção *Disparada*, musicada por Théó de Barros e interpretada por Jair Rodrigues. Na ocasião desse festival, a concorrente foi a música *A Banda*, de Chico Buarque, que acabou levando o primeiro lugar. Embora a música de Vandré não tenha ganhado o festival, sua grandiosidade foi reconhecida pelo público e pelo concorrente.

Calmaria e inocência são palavras que se desvelam na superficialidade da canção, pois se formos aprofundar na composição veremos que há um tom de protesto e certa

denúncia sobre a realidade do homem daquele momento histórico, como se pode observar na letra da música:

### **DISPARADA**

Prepare o seu coração prá coisas que eu vou contar  
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão  
Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar  
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar  
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo  
Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar

Na boiada já fui boi, mas um dia me montei  
Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse  
Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade  
Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte  
Muito gado, muita gente, pela vida segurei  
Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei  
Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo  
E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando  
As visões se clareando, até que um dia acordei

Então não pude seguir valente em lugar tenente  
E dono de gado e gente, porque gado a gente marca  
Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente  
Se você não concordar não posso me desculpar  
Não canto prá enganar, vou pegar minha viola  
Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar

Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei  
Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse  
Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu  
Por qualquer coisa de seu querer ir mais longe do que eu

Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo  
E já que um dia montei agora sou cavaleiro  
Laço firme e braço forte num reino que não tem rei.

Na canção, a relação com o animal se fez através da analogia entre o modo de vida do gado e o cenário político ditatorial. Logo na primeira estrofe (“Prepare o seu coração prá coisas que eu vou contar”) há um alerta ao ouvinte para ficar atento aos fatos que serão narrados, pois a canção irá tratar da realidade do sertanejo, priorizando seus dramas e dificuldades.

A metáfora “Na boiada já fui boi, mas um dia me montei”, demonstra a passagem de um estado de servidão, para um sujeito que assume as rédeas de sua vida. Deste modo, pertencer à boiada significa ser submisso, assujeitado e passivo. Em síntese, a canção expõe a história do homem que assume a consciência da sua vida, materializado na transferência de um estado de animal (boi) para se tornar aquele quem controla o gado (boiadeiro). As linhas

finais da canção (“E dono de gado e gente, porque gado a gente marca/Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente”) instaura-se uma dicotomia entre homem e animal, pois enquanto este é submisso e controlado pelo ser humano, o homem, enquanto ser racional, pode vir a se conscientizar sobre a realidade a sua volta e assumir o controle de sua existência.

Observa-se que mesmo tomando coragem e migrando para a posição de boiadeiro, esse personagem continua preso a um sistema de dominação. Nesse sentido, podemos aludir o enredo ao título da canção, uma vez que, *Disparada* como ato de tresmalhar o gado, significa se dispersar do rebanho, portanto seguir um novo caminho.

Tem-se, portanto, um personagem que toma consciência da vida de servidão e assujeitamento que vivia e resolve controlar a sua existência, porém isso irá destoar, pois ao sair da condição de escravo, o sujeito acaba se tornando o dominador. Essas palavras poderiam ser usadas para resumir a narrativa de Orwell, considerando que *Animal Farm* também constrói personagens que lutam pela libertação de um sistema, mas que acabam conduzindo a outro, tão ou mais opressor.

Visando identificar o porquê da narrativa de Chico Buarque trazer apenas bois e vacas como personagens, Oliveira (2016) acrescenta em sua análise a canção brasileira do cantor e compositor Zé Ramalho que irá construir essa relação do gado como metáfora do homem assujeitado, trata-se da música *Admirável gado novo*, transcrita abaixo:

Vocês que fazem parte dessa massa  
Que passa nos projetos do futuro  
É duro tanto ter que caminhar  
E dar muito mais do que receber

E ter que demonstrar sua coragem  
À margem do que possa parecer  
E ver que toda essa engrenagem  
Já sente a ferrugem lhe comer

Êh, ô, ô, vida de gado  
Povo marcado  
Êh, povo feliz!

Lá fora faz um tempo confortável  
A vigilância cuida do normal  
Os automóveis ouvem a notícia  
Os homens a publicam no jornal

E correm através da madrugada  
A única velhice que chegou  
Demoram-se na beira da estrada  
E passam a contar o que sobrou!  
[...]  
O povo foge da ignorância  
Apesar de viver tão perto dela

E sonham com melhores tempos idos  
Contemplam esta vida numa cela

Esperam nova possibilidade  
De verem esse mundo se acabar  
A arca de Noé, o dirigível  
Não voam, nem se pode flutuar  
[...]

A referência da canção com a obra distópica *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, vai além do título, pois o livro prevê uma sociedade controlada pelo Estado, e que, por isso, precisa abandonar algumas questões como família, religião e outras entidades, cuja insatisfação seria curada por uma droga chamada “soma”.

Tanto na sociedade criada por Huxley quanto na canção de Zé Ramalho veremos a rigidez e a opressão de um sistema. No momento, vamos nos ater apenas a canção e, nesse sentido, constata-se o homem sendo tratado como gado, iludido por uma promessa de mudança, mas que no fim continua à mercê da política ditatorial.

A canção produz algumas imagens que convergem para essa questão, desnudando uma sociedade que caminha ao lado da injustiça (“dar mais do que receber”) e, além disso, os cidadãos assumem um papel de máquinas de um sistema como impresso nas palavras “ferrugem” e “engrenagem”. A imagem mais reveladora que a música traz e que imprimi graficamente o homem e o gado está contida no refrão. (“Êh, ô, ô, vida de gado/Povo marcado/ Êh, povo feliz!”). A interjeição “Êh, ô, ô...” que acompanha esse trecho dialoga com a forma de chamar o gado, o que induz a pensar em uma ideia de coletividade, ou melhor, uma falsa coletividade que pensa estar feliz “vida de gado/Povo marcado/ Êh, povo feliz!”.

Essa canção, além de expor um processo de animalização do ser, traz também um processo de coisificação da existência humana a partir do capitalismo, que aprisiona e vigia o homem. É como se a letra da música expusesse também uma inversão de valores em que os objetos apresentam características humanas (“A vigilância cuida do normal/ Os automóveis ouvem a notícia/ Os homens a publicam no jornal) e humanos que se objetificam ou se deixam objetificar. Além disso, a música revela um sujeito que almeja uma vida melhor, mas fica apenas no plano da idealização já que o governo opressor, não dá vazão a isso.

Nas duas canções, o gado é inserido como forma de revelar a condição de ser submisso e oprimido, com as forças aniquiladas por um sistema esmagador. O boi se constitui como ponto de partida para pensar essa condição. Quando as narrativas trazem os animais representando o homem é como se quisessem expor o sofrimento, problematizando as fronteiras entre a humanidade e a animalidade.

Tanto *Animal Farm* quanto *Fazenda Modelo*, bem como as demais produções que inseridas na discussão, problematizam um cenário político que controla e oprime os seres. Os processos de antropomorfização e zoomorfização ajudam a tecer a crítica que emana das obras, pois o político e o estético são projetados em um mesmo plano, para mostrar a capacidade da arte em traduzir o seu momento histórico.

De certa forma, o olhar que expressamos coaduna com a concepção hierarquizada dos animais como inferiores ao homem. Porém, o objetivo não foi entrar nesse mérito, muito menos fazer uns juízos de valores. Acreditamos que a ideia de antropomorfização inicia com as fábulas e seu cunho moralizante e educativo, mas que ganha proporções maiores conforme as transformações sociais vão ocorrendo.

Se pensarmos sob o viés da literatura do século XX, considerando os períodos pós-guerras e totalitarismos, identificaremos um processo de coisificação e mecanização do humano, em que o animal é colocado em cena para lançar um olhar para o ser humano e, sobretudo, o comportamento social do indivíduo. A relação homem e animal na arte e na literatura será respaldada por uma concepção de época e alimentada pelo desejo crítico de um escritor/ intelectual. Assim, as narrativas da contemporaneidade, estarão cercadas por concepções mais individualizadas sobre os animais, mediante a um saber ideológico e filosófico sobre o direito, a ética animal e a zooliteratura

Questões essas racionalizadas, por exemplo, no texto de Coetzee, *A Vida dos animais* (2002), que faz pensar sobre a fronteira que separa o homem e o animal, através de uma crítica ao antropocentrismo, que coloca o ser humano como superior e dominador das demais espécies. Através da personagem Elizabeth Costello, a narrativa irá discorrer sobre o princípio que cerca essa relação e, mais do que isso, como as filosóficas e éticas sobre os animais estão sendo tratadas no contexto atual.

Embora essas concepções sejam importantes para pensar a relação entre o humano e não humano trabalhada nas literaturas, o nosso objetivo é aprofundar na simbiose entre o homem e o animal que aparece como suporte para pensar a formação de uma sociedade sob a égide de um poder opressor, através da conflituosa relação entre o dominador e o dominado.

#### **2.4. Configurações distópicas e as vozes do texto**

Quando se fala em vozes da narrativa, vai-se além da materialidade fônica e embarcamos na natureza social e dialógica que se coloca no texto. Traçar o perfil e a densidade simbólica dessas vozes significa compreender como o leitor adentra no espaço do

narrado. Nessa macroestrutura, entendemos que o narrador exerce a função de intermediário entre o texto e o seu interlocutor, considerando que ele é o responsável por expor o enredo, seja como um personagem ou apenas como alguém que observa e tem conhecimento sobre as ações.

Oscar Tacca (1983) reforça essa ideia, pois, para ele, a configuração daquele que narra se resume nas palavras *saber* e *dizer*, de modo que a narrativa apresenta diversas maneiras de absorver o conhecimento que o narrador detém sobre a estória. Esses vários ângulos da narração recebe o nome de ponto de vista. Parafraseando o referido autor, ao imprimir o efeito do real no relato, o narrador é considerado o eixo do romance, portanto, uma figura imprescindível por estar para além do plano do enunciado, responsabilizando-se pelo discurso. Uma definição básica e preliminar sobre essa figura resume-se na delimitação da posição interna ou externa ao narrado, o que indicará uma narrativa em primeira ou terceira pessoa e suas variações.

Ao falar sobre a posição do narrador é inegável a contribuição de Theodor Adorno, através do texto *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2012), em que há uma exposição para além do dado conceitual e elucida as transformações apreendidas pelo ato de narrar. Tais mudanças não são reflexos apenas das alterações na composição do gênero romanesco, que se estendem as demais categorias narrativas, mas também a própria crise do homem na modernidade. É esse espaço que faz surgir o paradoxo “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (p.55).

Essa dualidade representa o fato do homem ter inúmeras experiências para relatar, mas devido às transformações sociais advindas da modernidade, o ato de expor essas vivências necessita de uma estética própria e que se difira das formas clássicas anteriores. Nesse espaço, surge a indagação de qual seria o papel do narrador frente a essas experiências. A resposta é concebida em diálogo com Walter Benjamin, no texto *O narrador* (1994) ao considerar que o narrador tradicional advindo das narrativas orais (conto de fadas, do mito, lendas entre outros) não tem espaço na nova configuração do mundo e nem das necessidades do homem moderno. No entanto, isso não quer dizer que haja uma perda da narratividade, mas sim uma transformação.

Adorno (2012) reconhece o papel do narrador como uma categoria formal no espaço da narrativa, assumindo um caráter organizador e que promove o rompimento com a rigidez do realismo que se faz através da linguagem. Fixando-se nesses termos, a narrativa passa então a romper com a própria forma, promovendo um caráter linguístico fragmentado, diluído

em vários. Isso significa que um mesmo texto pode apresentar mais de um narrador e incorporar outros discursos.

Nesse propósito, aquela concepção arcaica de que a literatura precisaria ser um retrato fiel da realidade é ineficaz por não conseguir mergulhar na complexidade da experiência do homem moderno, e, portanto, necessitam de uma estética própria e reveladora da instabilidade do mundo e das inquietações humanas. O gênero narrativo clama para o seu interior o personagem comum, expurgando os seus dramas, as suas falhas; não há espaço para os seres idealizados como os heróis da epopeia<sup>24</sup>.

Vem a lume o pensamento de Bakhtin (1998) ao caracterizar a fluidez e dinâmica do romance. Devido a essas características ambivalentes aparece a crise de interpretação, pois embora o narrador seja uma porta de acesso à narrativa ele não é o único que apresenta voz no discurso, as personagens também podem assumir essa função. Decorre desse, um alargamento das estruturas da narrativa, pois, conforme o teórico explicita,

todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhes dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio ideológica diferenciada do autor ao seio dos diferentes discursos da sua época (BAKHTIN, 1998, p. 106).

O objetivo deste trabalho não é definir gêneros e nem categorias narrativas, mas chamar atenção para os diversos discursos que atravessam o texto literário. Um exemplo para pensarmos tais questões está na materialidade formal de composição de *Fazenda Modelo*, de modo que todos os elementos pré e pós textuais (dedicatória, epígrafe, prefácio e bibliografia técnica), que compõem a estrutura concreta, auxiliam na composição da ficcionalidade da história e demonstram as várias vozes que habitam o texto, além de outros recursos que atravessam o espaço do narrado e ajudam a moldar e a contar o enredo (carta, diário, jornal, mapa, música, bíblia e, até mesmo, ato institucional). Essa ideia faz pensar que o diálogo da obra não ocorre apenas no nível do contexto histórico e político correspondente ao Brasil, mas também pelos elementos ligados à cultura e à tradição.

Para ilustrarmos algumas dessas características vejamos a dedicatória o trecho: “A Latucha minha estimada esposa cuja candura e compreensão tornaram possível a realização deste livro” (BUARQUE, 1975, p 11). Ao mergulhar nos capítulos da obra, percebe-se que o

---

<sup>24</sup> Podemos encontrar esse aspecto problematizado no primeiro grande romance moderno *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que expõe as falhas do personagem protagonista.

nome citado na dedicatória é de uma das personagens. Situação semelhante ao que acontece nos agradecimentos, conforme a seguir:

Ao INSPETOR KLAUS,  
pelo estímulo à realização deste livro, demonstrando mais uma vez seu elevado espírito de ruralista esclarecido, que o credita como um dos expoentes da classe na Fazenda Modelo.  
Ao DR. KAPP,  
pelo apoio e pelas sugestões apresentadas, ao fazer, bondosamente, a leitura prévia do presente trabalho.  
Ao PROF. KAZUKI, meu conselheiro e mestre, pelos constantes incentivos à edição desta obra (BUARQUE, 1975, p. 13).

Os nomes grafados com a letra K são os correligionários de Juvenal, portanto personagens. Isso ocorre também quando a obra dialoga com as narrativas populares, canções, ditados, crendices. Um aspecto que é imprescindível para ilustrar essa questão é o que compõe o capítulo I, intitulado “De como a fazenda era”; essa passagem já foi citada anteriormente, mas é necessário retomá-la, por ser destinada a narrar o passado, a tranquilidade e liberdade em que viviam.

Algumas leis havia sim. Não podia apontar estrela, por exemplo, que dava verruga na ponta do dedo. Se brincasse de vesgo, batia uma brisa e ficava vesgo para sempre. Nem podia olhar mulher nua que nascia terçol. Mas essas leis não eram muito temidas e andava cheio de gente estrábica com terçol e verruga (Ibidem, p 20).

As superstições e as crenças populares são elementos que auxiliam na caracterização de um espaço utópico, pois o imaginário popular está ligado a uma ideia de naturalidade, sem que haja nenhum aspecto científico que possa legitimar. No entanto, os ditados populares são usados também durante o discurso de Juvenal, no capítulo III, que, de certo modo, difere do tom saudosista do primeiro capítulo e auxilia na construção do discurso opressor proferido. Vejamos: “1º Vamos dar nomes aos bois. (ibidem, p. 28)/2º Quem semeia vento colhe tempestade. (ibidem, p.30)/ 3º Depois da tempestade vem a bonança (ibidem, p.30).”

É importante dar ênfase também aos mapas e jornais inseridos na narrativa e que conferem certa autenticidade ao espaço da transformação, como veremos abaixo, pois esses elementos representam não apenas um meio de divulgar a informação, mas, sobretudo, uma forma de abraçar o discurso de Juvenal e dar apoio as suas proposições. Esse exemplo mostra o que ocorria durante a ditadura militar, em que a mídia deveria atuar em favor do Estado.



Figura 2: Jornal inserido no capítulo 10 do livro (BUARQUE, 1975, p. 76 - 77).

Caso pensemos nas vozes que compõem a narrativa e auxiliam na contação da história, pode-se detectar um elemento bastante significativo, a inserção do diário escrito pela personagem Aurora, uma das que se opõe ao sistema de *Fazenda Modelo*. A escrita desse diário representa certa autonomia no discurso dos seres ficcionais, pois embora seja uma narrativa em primeira pessoa, ela não é restrita a um único narrador. Vejamos alguns trechos do diário:

1º de abril. Não calcula quanto eu desejava ser tão maltratada de novo, na roça sem programação, sem rampa, sem vergonha. [...]

1.º de maio. Não suportava o estibestrol, sem falar no ácido resordílico lactona, o mais revolucionário dos aditivos. [...]

21 de maio. A regra está atrasada. Juvenal garante que não vem mais, que estamos todas bem grávidas (BUARQUE, 1975, p. 44-45, grifos do autor).

A situação acima reforça a ideia de que o estatuto da escrita literária possibilita a proliferação de várias vozes e formas textuais que aparecem no texto para auxiliar na exposição do enredo. No entanto, por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, surge a indagação de quem seria esse narrador principal, considerando o anonimato inerente a categoria do narrador, pois, parafraseando Tacca (1983), tanto a narrativa em primeira pessoa quanto a terceira dissimulam a identidade. No caso específico de *Fazenda Modelo*, isso é mais complexo por conta da ficcionalização dos elementos pré-textuais.

É no prefácio da narrativa que a identidade do narrador expressa suas primeiras pistas, verificáveis através do discurso de outro personagem que assina a autoria da escrita prefacial “F.M., maio de 1974/ k. KLEBER (da AFML)”, como se vê:

Honra-nos, contudo, saber que ainda somos ouvidos e até mesmo solicitados por especialistas jovens, como este autor estreante. Prova-nos que devemos confiar na nossa juventude, por vezes injustificada através de julgamentos isolados. As novas gerações estão com sua atenção voltada para os problemas da nossa Fazenda: estão participando do nosso desenvolvimento. O autor é um dos lídimos representantes dessa mentalidade nova que tanta confiança infunde no futuro da Fazenda Modelo (BUARQUE, 1975, p. 15).

Os aspectos pré-textuais do livro compõe o espaço da ficção, portanto não devemos confundir o escritor da obra, Chico Buarque, com o autor ficcional da história. Segundo o prefácio o autor é

um estudioso, descendente de uma família cujos membros granjearam merecido prestígio no meio intelectual da Fazenda Modelo. A veia literária está presente no estilo límpido com que o jovem aborda as múltiplas facetas da complexa questão pecuária, dando-lhe cunho de uma grande batalha a pelear e apontando-os meios de o nosso povo sagrar-se vitorioso (ibidem).

Embora esse trecho faça dialogar com a biografia de Chico Buarque devido ao seio familiar, isso não pode ser tomado como atributo para aproximá-lo do narrador da história. Conforme as orientações de Tacca (1983)

Convém, pois, abandonar aquela ideia repetida em Foster, de que criador e o narrador são uma mesma pessoa. Um ligeiro esforço de abstração permite distinguir entre *autor e narrador*- ainda que a figura do primeiro apareça muitas vezes por cima do ombro do segundo (p. 65, grifo do autor).

Essa citação dá abertura para acessar o pensamento de Foucault no trabalho *O que é um autor?* (1992), já que ele auxilia na construção de um norte de reflexão sobre o diálogo do escritor com sua obra. Segundo o filósofo francês, a concretização da escrita se faz mediante a morte do autor, entendida como a metáfora do apagamento do indivíduo, ou melhor, sua diluição por entre o texto. As marcas deixadas pelo autor na escrita seria o símbolo da sua ausência, o espaço vazio denominado de *função autor*.

Nas palavras de Foucault “a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos acontecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências” (1992, p. 53). Cabe ressaltar a própria historicidade literária que a princípio não exigia a autoria, conferindo ao texto um autor coletivo, mas conforme as narrativas foram exalando ares críticos e transgressores houve a necessidade de inserir a autoria individualizada; portanto, autor não é apenas um nome, mas sim um processo de individualização.

Mas o que seria então essa função autor? Entende-se como as marcas deixadas pelo autor em seu texto, vestígios que ajudam na correspondência da obra com a sociedade.

a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (Ibidem, p. 65).

Portanto, Chico Buarque, assim como George Orwell, assumiram uma postura unificadora entre as ideias políticas e literárias, à guisa do pensamento de Walter Benjamin em *O autor como produtor* (1984), discutido no primeiro item deste estudo. Em *Fazenda Modelo*, por exemplo, tem um narrador que participa da estória e testemunha os acontecimentos da narrativa. Ele não é o personagem principal durante todo o desenrolar do enredo, porém em alguns momentos torna-se o protagonista, como nos capítulos XI (“Kulmaco LTDA”) e o XV, (“Anaía, Meu amor”), destinados a narrar traços de sua vida.

Meu nome é Adão, João Adão, e do patrão nunca fui nada nem nada tive. Fiz o surdo, fechei o vidro e taquei o pé com peso no acelerador. Muito engraçado, falam como se eu andasse de braço com patrão (BUARQUE, 1975, p. 86).

Adão, assim como os demais trabalhadores da Kumalco LTDA, era chamado de João junto a função que desempenhavam no trabalho e, devido a proximidade com o patrão, ficou conhecido como João-do-patrão, adjetivo que lhe colocava em uma situação constrangedora e humilhante. Além disso, o contato com a classe dominante produz na personagem alguns episódios de alienação.

Pois foi aí que se deu um fato constrangedor, difícil mesmo de contar. Eu estava encantado naquela toadinha mansa, na surdina, quando de susto rebenta uma zabumba. Atrás da zabumba um coreto desafinado, fora de ritmo, estragando o meu arranjo. Um contracanto indesejável, a melodia vulgar, *vocês não reparem*, uma letra indecente e cheia de palavrões:  
“Do-patrão é um bom companheiro  
Do-patrão é um amigo batuta  
Do-patrão dá o c... pordinheiroooooooooo  
Do-patrão é um filho da p...”  
Eu poderia responder a meu modo, mas não me ocorreu nada assim de repente. [...] (BUARQUE, 1975, p. 117, grifo nosso).

Enquanto narrador ele não apenas torna visível o enredo, mas também explicita suas considerações sobre as personagens, bem como dialoga com o leitor, como verifica-se na passagem grifada. As reflexões sobre *Fazenda Modelo* revelam que a urdidura textual é composta por aspectos estruturais complexos em relação a forma, pois o narrador não ocupa uma posição soberana no texto, mas convida para a arena do discurso outras personagens ou até mesmo outros gêneros para o auxiliar na contação da estória.

O objetivo não é definir e categorizar os tipos de narradores, mas compreender os focos narrativos que se projetam nas obras em estudo, pois acredita-se que se trata de algo imprescindível na caracterização das distopias. É o foco que definirá a transformação da projeção utópica para uma produção distópica. Nessas narrativas, a focalização se dá a partir das personagens, seres que presenciam a transformação do espaço onde vivem, o que faz ter um olhar mais atento a essas mudanças. Ao focalizar na figura das personagens, não são apenas esses seres que se colocam em evidência, mas, sobretudo a sua relação com o espaço, que não podemos nos esquecer de que se trata de uma localidade em metamorfose. Portanto, classificar um narrador em 1ª ou 3ª pessoa não abarca toda a complexidade do ato de narrar.

Diante disso, *Animal Farm* é mais conservadora em relação a estrutura em comparação com a escrita buarqueana. Essa narrativa é composta por uma narração em 3ª pessoa, cuja onisciência advém do seu conhecimento sobre o espaço do narrado. Cabe lembrar que as narrativas em terceira pessoa instituem o mundo advindo da oralidade, do próprio ato de contar uma estória.

O narrador orwelliano não se encontra no interior da narração e, por mais que ele apresente uma imparcialidade diante dos fatos narrados, assume um ponto de vista que, nesse caso, busca colocar em evidência a estória através da perspectiva dos personagens fora do poder. A consciência narrante traz para a cena os dominados, a classe trabalhadora, o que faz lembrar a marca do próprio autor no texto produzido, pois relatar a perspectiva dos seres menos privilegiados é uma característica de Orwell; neste contexto, é interessante lembrar do livro *Na pior em Paris e em Londres* e seus diversos ensaios sobre a sociedade e classes oprimidas.

A respeito da composição estrutural de *Animal Farm*, alguns elementos nos chamam atenção e nos faz perceber as considerações do narrador, como no trecho em que está impresso a canção "Beasts of England", que, segundo ele, apresenta uma mistura de "Clementine e La Cucaracha", devendo atuar como um hino em prol do animalismo. O fato irônico é que a canção, tema do manifesto dos animais, recepciona elementos de outra cultura

com o intuito de compor uma melodia que acolhesse as personagens em uma ideologia comum e nacionalista.

*Beasts of England, Beasts of Ireland,  
Beasts of every land and clime,  
Hearken to my joyful tidings  
Of the Golden future time* (ORWELL, 1999, p. 8-9, grifo do autor).<sup>25</sup>

O hino, assim como os mandamentos inseridos na narrativa, é uma espécie de representação da coletividade e, ao mesmo tempo, mostra o fortalecimento de um ideal nacional que os animais procuram instituir. Em um primeiro momento da narrativa a canção funcionou também como uma espécie de grito de guerra, que procurava atingir o íntimo daqueles personagens, aliás, na ocasião da reunião dos animais, o canto foi vociferado com tanta veemência que despertou não somente o ideal revolucionário dos animais, mas também despertou a fúria do senhor Jones.

Unfortunately, the uproar awoke Mr Jones, who sprang out of bed, making sure that there was a fox in the yard. He seized the gun which always stood in a corner of his bedroom, and let fly a charge of number 6 shot into the darkness. The pellets buried themselves in the wall of the barn and the meeting broke up hurriedly. Everyone fled to his own sleeping place. The birds jumped on to their perches, the animals settled down in the straw, and the whole farm was asleep in a moment (Ibidem, p.9)<sup>26</sup>.

A palavra “*unfortunately*/infelizmente” inserida na citação acima mostra uma espécie de julgamento do narrador, que desvela um ponto de vista favorável aos animais. Além disso, o momento em que a fazenda dorme instaura um silêncio, que, nesse caso, analisamos como sendo um silenciamento perturbador, pois aqueles animais deixam de ser os mesmos, portanto, passam a sonhar com uma nova vida.

De acordo com Eni Orlandi (2007),

há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos

---

<sup>25</sup> Bichos da Inglaterra e da Irlanda,  
Daqui, dalí, de acolá,  
Escutai a alvissadeira  
Novidade que virá (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.16).

<sup>26</sup> Infelizmente, o alarido acordou Jones, que pulou da cama certo de que havia raposa no pátio. Deu de mão na espingarda, sempre pronta a um canto do quarto, e disparou uma carga de chumbo grosso na escuridão. O chumbo foi encravar-se na parede do celeiro, e a reunião dispersou-se num abrir e fechar de olhos. Cada qual correu para seu pouso. As aves saltaram para os poleiros, o gado deitou-se na palha e, em poucos instantes, toda a fazenda dormia (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.17).

silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do 'implícito' (p. 11-12).

Esse silêncio não é uma simples ausência, mas a própria condição para que a linguagem aconteça e para que as relações de poder se coloquem na arena discursiva. Cria-se, nesse espaço, um ambiente de significação que interpõe a relação da linguagem, do homem e do pensamento. Em decorrência disso o que não é verbalizado também significa, uma vez que, as formas de significação do dito e do não dito dizem algo.

Diante das formações discursivas, conceito desenvolvido por Eni Orlandi, é importante considerar a existência das formas do silêncio. Essa "relação dito/não dito pode ser contextualizada sócio-historicamente, em particular em relação ao que chamamos o "poder-dizer" (ORLANDI, 2007, p.73). O silêncio está relacionado com a produção de sentido e pode ser classificado como: o silêncio fundador (primeiro passo da significação); o silêncio constitutivo (produção de sentido) e o silêncio local (relaciona-se, por exemplo, a censura e a repressão).

Na obra de Orwell, o silêncio é significativo porque não apenas encerra o capítulo e mostra um hiato na fluidez narrativa, mas, sobretudo, por essa pausa ser necessária para adentrar ao novo espaço. O texto passa então a desvelar aspectos diferentes e com caráter mais revolucionário; além disso, encontra-se a mudança para um ambiente distópico.

De modo geral, a todo o momento o romance coloca-se contrastivamente com outras formas. Na narrativa de Chico Buarque nota-se uma estrutura que abraça diversas vozes e gêneros para compor a narração. Na estrutura do texto de Orwell tem-se uma narração em terceira pessoa, uma voz que quer ordenar e estabelecer o espaço do narrado. Embora seja um narrador mais tradicional e que se apresenta no domínio do coletivo em uma tentativa de ordenação, isso não o impede de dar voz a outros seres ficcionais, como observa-se no desenvolvimento da obra.

Após apresentar o espaço e os seres que nele habitam, o narrador sede a voz para o personagem velho Major dizer o seu ponto de vista, momento marcado pelas aspas.

Comrades, you have heard already about the strange dream that I had last night. But I will come to the dream later. I have something else to say first. I do not think, comrades, that I shall be with you for many months longer, and before I die, I feel it my duty to pass on to you such wisdom as I have acquired. I have had a long life, I have had much time for thought as I lay alone in my stall, and I think I may say that

I understand the nature of life on this earth as well as any animal now living. It is about this that I wish to speak to you (ORWELL, 1999, p.5).<sup>27</sup>

Pode-se afirmar, com respaldo nos princípios bakhtinianos, que ocorre a queda de um narrador soberano e há a inserção de outras vozes. Em se tratando de produções utópicas e distópicas, essas vozes que se projetam no discurso mostram o enfrentamento com a sociedade. Quando as personagens assumem o discurso, consegue-se compreender as disparidades sociais, as várias faces da experiência distópica.

As considerações sobre as vozes que habitam a narrativa incitam reflexões sobre a forma, mas também sobre o conteúdo, se considerar os pormenores da obra. George Orwell e Chico Buarque podem ser considerados exímios leitores da sociedade e, portanto, suas narrativas tendem a demonstrar que a literatura não é uma simples forma de ficcionalização, mas sim modos de produzir a existência. Os recursos usados são maneiras de diminuir as distâncias estéticas entre a obra e a sua correspondência com o mundo, ou melhor, instituir uma aproximação com o leitor e provocá-lo. Tal visão coaduna com as ideias de Adorno ao postular que “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (2003, p.58).

Portanto, mesmo que haja a pretensão de neutralidade narrativa, ela não ocorre porque “antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já é ideológica a própria pretensão do narrador” (p. 61). A neutralidade forjada de certos narradores, como o impresso na narrativa orwelliana, revela os próprios desígnios da arte e da literatura, isto é, expor os elementos nocivos do ambiente social e levar o leitor à reflexão. Nessa linha de pensamento, em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, há exposição de várias vozes sociais e isso corresponde ao ensaio de empoderamento do leitor que vê na matéria dada a representação humana e do ambiente em que vive.

---

<sup>27</sup> Camaradas, já ouvistes, por certo, algo a respeito do estranho sonho que tive a noite passada. Entretanto, falarei do sonho mais tarde. Antes, tenho outras coisas a dizer. Sei camaradas, que não estarei convosco por muito tempo e antes de morrer considero uma obrigação transmitir-vos o que tenho aprendido sobre o mundo. Já vivi bastante, e muito tenho refletido na solidão da minha pocilga. Creio poder afirmar que compreendo a natureza da vida sobre esta terra tão bem quanto qualquer outro animal vivente. É sobre o que desejo vos falar (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 11).

## CAPÍTULO III

### NOS FIOS CONDUTORES DA DISTOPIA

#### 3.1. Percursos narrativos: a intertextualidade em questão

O século XX foi marcado por grandes revoluções, tais como, o nazismo da Alemanha e o stalinismo da União Soviética. Há de se considerar que essas movimentações possuem bases ideológicas enraizadas na utopia, cujos resultados apontam para o caráter negativo dessas revoluções que ocasionaram catástrofes sem precedentes. Esse cenário desanimador não permite a idealização do tempo e do espaço, considerando que ele é alimentado pela opressão, pelo medo e pela incerteza.

Esses eventos históricos contribuíram para a reconfiguração do olhar sobre as sociedades, estabelecendo uma ruptura no pensamento ideológico do mundo ocidental. Duas questões são colocadas em xeque: a primeira é a compreensão da distopia como uma resposta às idealizações utópicas, através de um olhar negativo para esse sistema; a segunda, diz respeito à virada conceitual do termo utopia, que alimenta uma perspectiva positiva e revolucionária, como se pode identificar na vertente de leitura de Ernest Bloch (2005).

O filósofo alemão constrói um pensamento que se difere das propostas de Thomas More e Platão, mantidas até o século XIX, considerando que ele revela outra possibilidade interpretativa, outros direcionamentos à perspectiva utópica, muito além do espaço de perfeição. Embora não seja o conceito escolhido para conduzir este trabalho, por se tratar de um olhar mais positivo sobre o termo, é importante ponderar algumas questões injetadas nesse pensamento, somadas à ideia de utopia como transformação.

A reflexão de Bloch (*ibidem*) alimenta a potencialidade concreta das utopias, em oposição ao abstrato das versões anteriores que, segundo Munster (1993), trata-se de um “*topos* da atividade humana orientada para o futuro, um *topos* da consciência antecipadora e a força ativa dos sonhos diurnos” (p. 25). A vertente utópica defendida por Bloch alinha-se a ideia de esperança (o que justifica o nome do seu livro *O Princípio esperança*), que, além disso, é um elemento constituidor da própria estrutura biológica do homem, pois, para o autor, desumanizar seria retirar os sonhos, negar as utopias<sup>28</sup>. É desse desejo por uma sociedade melhor, que brota um horizonte para o futuro que nutre o ser humano.

---

<sup>28</sup> É possível identificar essa questão representada, através de algumas personagens encontradas nas narrativas em estudo, isto é, seres que demonstram a quebra de expectativa perante a idealização do espaço. Um exemplo

Essa esperança está no nível da possibilidade, mas não de forma passiva reveladora de um otimismo contemplativo; trata-se de uma práxis, um otimismo militante, calcado na concretude. Nas palavras de Bloch, essa categorização volta-se para o mundo em uma perspectiva expansionista. Diante disso,

a categoria do utópico possui, além do sentido habitual [fantasia irrefletida, elucubração abstrata e gratuita], justificadamente depreciativo, também um outro que de modo algum é necessariamente abstrato ou alheio ao mundo, mas sim inteiramente voltado para o mundo: o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos (BLOCH, 2005, p. 22).

Ao se falar sobre as utopias clássicas, percebe-se uma idealização social que tende a caminhar para uma política totalitária. O sonho diurno lança um novo olhar para a materialização dessas utopias, porém desprovida de idealizações, através de uma dimensão revolucionária, no sentido de um eu que almeja outro espaço com base nas suas próprias experiências, uma vontade de natureza consciente. Esse desejo não nasce no mundo das ideias, mas sim na experiência militante, em que o ser humano deixa de ser um simples expectador e começa a promover a utopia. Essas características definem a ideia de utopismo militante, pois na perspectiva de Bloch a esperança vem como projeto, uma construção social que considera a individualidade de cada membro de um grupo. O filósofo alemão (2005) afirma que

o sonho diurno exige uma apreciação específica, pois adentra uma área bem distinta e abre as suas portas. Ele abrange desde o sonho desperto do tipo cômico, trivial, rude, fugaz despropositado e paralisante, até o tipo responsável, engajado na causa com ações precisas e o tipo modelador da arte (p. 89).

Esse sonho diurno carrega em si a busca pela melhoria do mundo, imbuído pela ideia de transformação, um mundo de possibilidades, como se pode ver nas palavras do teórico ao afirmar que eles “são compreensíveis já por sua evidência, comunicáveis já por seus ideais de interesse geral. Nos sonhos diurnos, os ideais assumem forma exterior imediatamente, num planejado mundo melhor ou ainda num mundo esteticamente elevado, sem desilusão” (Ibidem, p. 95). É a distinção entre os sonhos diurno e noturno que caracterizará a visão de Bloch sobre a utopia, realizada no plano da utopia concreta; portanto, mais próxima da realidade, orientada para o futuro e não para o subconsciente como nos sonhos noturnos.

---

que ilustra essa questão é a personagem Sansão em *Animal Farm*, por agir somente em prol do coletivo e, como resposta tem a sua vida ceifada. Ele mantém o sonho no decorrer da narrativa, age imbuído por essa idealização, mas é descartado e morto.

O *topos*, na perspectiva de Bloch, é voltado para o interior e carrega a dimensão do desejo. Ao subverter a noção tradicional de utopia ele instaura a dialética da transformação atribuída por um termo em constante processo, um devir que sustenta as esperanças. A crença em um futuro seria uma resposta a vertente negativa das utopias, pois, sejam elas concretas ou abstratas, apontam para um novo instante, e este como uma potencialidade satisfatória.

Com base no conceito de utopia de Ernest Bloch, Benjamin Abdala Junior (2003) traz algumas considerações pertinentes sobre o assunto. Um dos primeiros recortes feitos pelo crítico literário brasileiro repousa sobre o voo de Ícaro, efabulação que corresponde ao “espaço de liberdade possível”, materializado no símbolo do voo rumo ao céu. Na origem, o mito que torna visível a figura de Ícaro pertence à cena mitológica de Dédalo, personagem que tem grandes habilidades inventivas, que possibilitaram sua libertação de um labirinto em que estava aprisionado com seu filho Ícaro, devido à traição contra o rei de Minos. Utilizando-se da criatividade, Dédalo cria asas para que ele e o filho pudessem fugir; porém, Ícaro não conseguiu controlar o efeito de liberdade que aquele momento lhe propiciou. Por isso, no momento da fuga ele aproximou muito do sol o que fez com que as asas derretessem, provocando a queda. A história representa um voo para fora do aprisionamento, de modo que as palavras projeto, imaginação e artefato se mesclam e formam a construção da esperança.

Parafraseando Abdala Junior, as asas representam a ascensão, mas também a queda. Dédalo pediu ao filho que mantivesse o voo sob altitudes médias, considerando que

ele, em voo baixo, não se aproximasse do oceano, reino de Netuno, correndo o risco de tocar as asas na água; ou, em sentido contrário, em voo alto, não se aproximasse da morada dos deuses celestes, correndo o risco de se queimar pela ação dos raios do Sol. (...) Deslumbrado com a liberdade do vôo, isto é, conforme estamos lendo, com a sede do conhecimento que vinha da ascensão, o Jovem Icaro aproximou-se do Sol, dando sequência a seu destino trágico conhecido de todos nós: derreteram-se suas asas, sem que o pai se apercebesse, vindo a ocorrer, em sequência sua queda e morte nas águas do oceano. Cada uma das asas, continua a narração mítica, formou uma ilha, originando o arquipélago das Icáricas (Ibidem, 2003, p.16).

Nessa cena mitológica percebe-se a metáfora da necessidade de equilíbrio, a alusão do desejo humano de voar, o símbolo da imaginação, do desejo e da esperança. O princípio utópico de não lugar pressupõe um empirismo que se desvela apenas no mundo das ideias, que ao se encontrar com a realidade se destoa. Nesse sentido, Abdala Junior mantém contato com a teoria de Bloch, considerando, no contexto da análise desenvolvida, o diálogo entre a ficção e a história. De acordo com essa ótica, os desencantos e as resistências em momentos de opressão não paralisam o sujeito, mas acionam em si uma constante reflexão a serviço da mudança social.

Pode-se localizar essa ideia de “horizonte utópico”, de Bloch, em algumas passagens das narrativas em estudo. Em *Animal Farm*, a noção de sonho concreto configura-se nos desmembramentos do sonho noturno do velho Major, pois, a partir desse episódio, cria-se, naqueles seres, um desejo por mudanças, uma expectativa em promover um ambiente melhor, mais igualitário e sem exploração. O personagem ancião morre, mas não leva consigo esse desejo, já que ele delega aos seus companheiros um espírito revolucionário, o que justifica o fato de que a tomada de poder dos animais tenha sido o resultado de um enfrentamento direto com os humanos. Em *Fazenda Modelo*, esse “horizonte utópico” brota nas ações de alguns personagens para configurar a oposição ao sistema, pois percebem o poder coercitivo do ambiente em que vivem. Mesmo que esse desejo de mudança apareça nas narrativas, ele não mantém esse ideal positivo e mobilizador ao longo de todo enredo. Por esse motivo, sobressaem nas narrativas as ideias de frustrações e fracassos que serão bases às distopias.

Tendo em vista essas considerações, o ponto de vista de Ernest Bloch sobre a utopia causa inquietação, diante de teorias até então disseminadas. No entanto, opta-se em realizar, nesta investigação, o estudo do *corpus* sob as lentes da distopia, considerando que essa linha de pensamento aponta perspectivas que podem inovar a fortuna crítica existente sobre os autores e as obras. Nessa direção, Chico Buarque e George Orwell se constituem como intérpretes dos problemas sociais e políticos do seu tempo, por meio do olhar distópico.

Essa forma de enxergar e expressar surge para demonstrar a incapacidade de imaginar o futuro, como se fosse um colapso das utopias, a tomada pelo pessimismo, aquilo que Orwell (2017) chamou de “enfadonha melancolia”<sup>29</sup>, ou ainda, como nas palavras de Hitchens (2010, p.15), “estruturas de desumanidades criadas pelo homem”. Portanto, por mais que se consiga identificar semelhanças e diferenças entre utopia e distopia, acredita-se na flexibilidade entre os termos, pois, conforme Szachi salienta, é preciso indagar “a intenção do autor, pesquisar a recepção da obra, estudar o contexto histórico em que as idéias foram formuladas” (1972, p.116). Diante das respostas, bem como da compreensão do lugar em que os sistemas de

---

<sup>29</sup> A expressão fora retirada do ensaio “Podem os socialistas ser felizes?”, inserido no livro *O que é o fascismo?*. Nesse texto Orwell se dedica a uma breve reflexão sobre as utopias, demonstrando que, ao longo da história literária, a tentativa de descrever a felicidade representou um fracasso e ausência de vitalidade. Ao traçar um olhar crítico para as utopias, Orwell filia o seu pensamento à prática distópica, como pode-se ver nas entrelinhas da citação seguinte: “Homens passam suas vidas em dolorosas lutas políticas, ou são mortos em guerras civis, ou torturados em prisões secretas da Gestapo, não para estabelecer algum paraíso com aquecimento central, ar condicionado e iluminação fluorescente, mas porque eles querem um mundo no qual homens amem uns aos outros em vez de trapacearem e se assassinares reciprocamente. E eles querem esse mundo como um primeiro passo” (ORWELL, 2017, p.92). Somando a essa questão, o autor avalia que o posicionamento socialista não visa à felicidade, mas sim a “fraternidade humana”. Sua postura não buscava um modelo de sociedade, bem como sua escrita não procurava representar esse ideal, mas sim um mergulho na realidade dos sistemas políticos em que estava imerso para assim constituir as suas distopias (*Animal Farm e 1984*). Orwell acreditava que a imagem da perfeição aponta ao vazio, daí o olhar pessimista para a realidade.

valores presentes na estrutura literária podem conduzir, teremos o norte para compreender o que prevalece na construção literária.

As narrativas do *corpus* deste estudo alicerçam um olhar pessimista para um sistema de valor presente na estrutura social, através de algumas pistas interpretativas que representam essa descrença na sociedade. Faz-se imperativo lembrar que, a novela buarqueana traz em seu interior o desejo pelo retorno a um tempo e um espaço de naturalidade, mas que satisfazia os desejos e as necessidades dos habitantes da fazenda; diferentemente de *Animal Farm*, que nutri um anseio pelo novo, portanto, diferente do passado e do presente.

Ainda em conformidade com os pontos dessemelhantes entre as narrativas, pode-se dizer que *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* foram escritas em momentos diferentes na carreira dos escritores e contribuíram significativamente para a constituição de um arcabouço literário de seus respectivos autores. A narrativa brasileira fora elaborada na fase inicial de produção do escritor, que embora não tenha recebido grande notoriedade da crítica, apresenta um plano crítico que será ampliado nas produções posteriores. Isso difere do momento de elaboração de Orwell, pois quando a obra *Animal Farm* foi escrita, sua estética já estava consolidada, ele já era reconhecido como um escritor crítico e com olhar atento para os problemas de sua época. A crítica só reforçou aquilo que já estava concretizado em suas produções anteriores.

O adjetivo “orwelliano” já era revelador e, conforme se verifica nas palavras de Hitchens (2010): “Descrever um estado de coisas como ‘orwelliano’ é aludir à tirania, medo e conformismo esmagadores. Descrever um texto como ‘orwelliano’ é reconhecer que a resistência humana a esses terrores é inextinguível” (p. 15). O projeto estético para configurar essa resistência se fez a partir de uma linguagem simples, mas carregada de referências externas que são incorporadas ao discurso, concretizando o desejo de Orwell em produzir uma narrativa que fosse fácil de ler.

No entanto, não se pode confundir a simplicidade linguística com uma simples construção literária, até porque se identificam na obra as relações sociais e a configuração de variados discursos, a manipulação das estruturas sociais e o silenciamento de outras manifestações ideológicas. Todos esses aspectos são articulados em uma trama que, inicialmente, constrói um discurso unívoco, no qual todos caminham e trabalham para um bem comum, mas que gradualmente desemboca em uma sociedade cujos princípios são favoráveis apenas para uma parcela daquele grupo social, representado pelos agentes que estão no poder.

Vejamos uma passagem da narrativa que elucida variados aspectos, entre os quais o desejo por uma vida melhor, ao mesmo tempo em que constrói uma sociedade opressora sustentada pelo silenciamento.

And yet the animals never gave up hope. More, they never lost, even for an instant, their sense of honour and privilege in being members of Animal Farm. They were still the only farm in the whole county-in all England!-owned and operated by animals. Not one of them, not even the youngest, not even the newcomers who had been brought from farms ten or twenty miles away, ever ceased to marvel at that. And when they heard the gun booming and saw the green flag fluttering at the masthead, their hearts swelled with imperishable pride, and the talk turned always towards the old heroic days, the expulsion of Jones, the writing of the Seven Commandments, the great battles in which the human invaders had been defeated. None of the old dreams had been abandoned (ORWELL, 1999, p.74 e 75).<sup>30</sup>

Nessa passagem, encontra-se a projeção de um sonho, a manifestação de uma esperança. A memória de tempos pretéritos gloriosos, marcado pela expulsão dos humanos da fazenda, bem como dos primeiros momentos do animalismo, são fatores que alimentam a esperança em dias melhores, o “horizonte utópico” de Bloch. Por trás desse tom que se dissipa em esparsas lembranças, encontram-se as marcas da opressão e do silenciamento, como se confirma no trecho:

The Republic of the Animals which Major had foretold, when the green fields of England should be untrodden by human feet, was still believed in. Some day it was coming: it might not be soon, it might not be within the lifetime of any animal now living, but still it was coming. Even the tune of Beasts of England was perhaps hummed **secretly** here and there: at any rate, it was a fact that every animal on the farm knew it, though no one would have dared to sing it aloud. It might be that their lives were hard and that not all of their hopes had been fulfilled; but **they were conscious that they were not as other animals**. If they went hungry, it was not from feeding tyrannical human beings; if they worked hard, at least they worked for themselves. No creature among them went upon two legs. No creature called any other creature ‘Master.’ **All animals were equal** (Ibidem, Grifo nosso).<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Apesar disso, os bichos nunca perdiam a esperança. Mais ainda, jamais lhes faltava, nem por instantes, o sentimento de honra pelo privilégio de serem membros da Granja dos Bichos que continuava ser a única em todo o condado - em toda a Inglaterra! - de propriedade dos animais e por eles administrada. Nenhum deles, nem mesmo os mais moços, nem mesmo os provenientes de outras granjas, situadas algumas a dez ou vinte quilômetros de distância, jamais deixaram de maravilhar-se com isto. E quando ouviam o tiro da espingarda e viam a bandeira tremulando no topo do mastro, seu coração se inchava de orgulho e a conversa passava a girar em torno dos históricos dias de antanho, da expulsão de Jones, da inscrição dos Sete Mandamentos, das grandes batalhas em que os invasores humanos haviam sido derrotados. Nenhum dos antigos sonhos fora abandonado (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.104).

<sup>31</sup> A República dos Bichos, que o velho Major havia previsto, quando os verdes campos da Inglaterra não mais seriam pisados pelos pés humanos, era coisa em que ainda acreditavam. O dia havia de chegar. Podia ser mais cedo ou mais tarde, talvez não acontecesse durante a vida de qualquer dos animais de então, mas havia de chegar. Até a melodia de Bichos da Inglaterra talvez fosse cantarelada **secretamente** aqui e ali; de qualquer maneira, a verdade é que cada bicho da granja a conhecia, embora nenhum tivesse coragem de cantá-la em voz alta. Talvez fosse verdade que a vida era difícil e que nem todas as suas esperanças se haviam concretizado; mas **tinham a consciência de não serem iguais aos outros animais**. Se tinham fome, não era por alimentarem

Observa-se nessa citação que os animais não creem que a igualdade seja conquistada no momento em que eles vivenciam; mesmo assim, eles mantêm o desejo de que as próximas gerações possam usufruir desse espaço. A projeção desse sonho é marcada também no ato de resistência em continuar entoando secretamente um hino que havia sido proibido. Esse ato configura a opressão e, nas entrelinhas, desenha o silenciamento imposto às personagens. Soma-se a essa ideia, os trechos em negrito que dispõe não apenas a metamorfose do espaço, mas, sobretudo, a transformação das personagens e seus ideários.

Inicialmente, a dinâmica que rege a narrativa consiste em exaltar a máxima da igualdade e, posteriormente, propagar o discurso da diferença. Nessa materialidade discursiva, encontra-se uma contradição: ao mesmo tempo em que há o reconhecimento dessa disparidade, há também uma negação mergulhada no tom de esperança, esperança essa advinda dos ideais do animalismo. Liberdade e aprisionamento às velhas ideologias (escravidão) são paradoxos que ajudam a sintetizar o enredo.

O texto que muito se aproxima do gênero fabular propõe uma complexa discussão sobre as relações de poder, e, sobretudo, a potência do discurso totalitário que está pautado na pseudologia comum. Na verdade, o Estado totalitário não se faz apenas pela repressão, mas principalmente pelo modo como acontece a integração da sociedade com o sistema dominante. Simultaneamente ao tom de esperança, observa-se uma incerteza que está alimentada pelo sistema de valor daquele contexto sociocultural e histórico. Isso revela que o totalitarismo está alimentado pelo incerto e sustentado pelo apoio popular (que acontece de forma organizada), pois o objetivo não é consolidar certa classe social, mas organizar os grupos que comungam determinadas ideologias, como afirma Hannah Arendt (2012).

Inevitavelmente, somos conduzidos à reflexão sobre o sistema totalitário e, para melhor compreendê-lo, é possível partir de dois aspectos indicados no pensamento da filósofa alemã: o tempo e o espaço em que ocorre o totalitarismo. No que diz respeito à categoria temporal, embora seja fruto do século XX, seu espectro assombra também a posteridade. No quesito espaço, ele é arquitetado no seio das sociedades de massas. Tais enfoques mobilizam o pensamento sobre a manutenção da austeridade e a redefinição de algumas fronteiras como o poder político e a sociedade civil, a partir da violência.

---

alguns tirânicos seres humanos; se trabalhavam arduamente, pelo menos trabalhavam em seu próprio benefício. Nenhuma criatura dentre eles andava sobre duas pernas. Nenhuma criatura era "dona" de outra. **Todos os animais eram iguais** (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.104, Grifo nosso).

Esses são fatores que rivalizam com o Estado de direito e, simultaneamente, magnetizam, para o seu interior, a grande massa. Hanna Arendt (2012) inicia o prefácio da terceira sessão de *A origem do totalitarismo* situando o tempo histórico de sua escrita. A partir dessa contextualização, demarcada de Hitler a Stalin, a autora já introduz a temática que será desenvolvida, isto é, eventos históricos marcados pelo culto à personalidade. Ao falar sobre o totalitarismo, a filósofa ressalta a diferença em relação aos sistemas anteriores e reforça a importância da propaganda para sua efetivação, através da captação e controle da massa. Criava-se uma atmosfera para que as normas totalitárias fossem aplicadas e, conseqüentemente, extinguisse a liberdade. Isso justifica, por exemplo, porque a ideologia de Hitler não tenha sido questionada pelos seus seguidores.

Nesse espaço social, o homem é apenas um objeto desprovido de suas particularidades, um ser que vive em função do Estado totalitário, guiado por um líder centralizador. Esses fatores tiram não apenas a individualidade, como também impede a capacidade de pensar politicamente. É nesse ambiente que o conceito de sociedade de massas é instituído, fundamentado pelo auxílio das propagandas, organizadas através de um discurso que beira ao cientificismo ou falseia um imediatismo<sup>32</sup>. Imbuído nesse pensamento encontra-se a ideia de ficção, isto é, uma construção para que a realidade seja mascarada e edifique um efeito de ilusão. A massa pensa estar forte e organizada, quando o que se tem é um apagamento desses seres que a integra, feito a partir da idolatria a um líder messiânico e autoritário.

A perda do eu subjetivo é outro coeficiente que requer destaque como sendo a marca do totalitarismo e que revela o engendramento do poder, um processo de coisificação da existência do homem, por meio da transformação em um mero instrumento a serviço do Estado. Esse quesito pode ser interpretado pela própria escolha de George Orwell e Chico Buarque em trazer animais para representar esse estado de perda da individualidade.

O sistema totalitário é uma das peças que contribuem à caracterização do século XX como aquele das catástrofes, tiranias e revoluções. Fausto (2017) afirma que o século passado foi composto por revoluções emancipatórias, aquelas a respeito da África para a descolonização e aquelas que “conduziam os poderes totalitários e, afinal, a formas sociais totalitárias – capitalistas” (p.15). Em termos valorativos: uma positiva, buscando a independência; e outra negativa, promovendo o autoritarismo.

---

<sup>32</sup> Entende-se por imediatismo a falsa ideia de que os problemas serão resolvidos de forma rápida e instantânea.

No contexto brasileiro da segunda metade do século XX, em particular, a liberdade entrava em colapso violento com a sua própria ausência. Se ser livre é uma constatação inerente ao ser humano, cabe a reflexão sobre o sentido de sua perda. Um possível direcionamento para essa observação seria o processo desumanizador que assujeita o homem, o que significa retirar dele o direito de usufruir e agir em seu espaço. Diante disso, pode-se pontuar que ser livre é poder atuar na vida social e política de seu território, o que é negado não apenas nos regimes totalitários, como também nas ditaduras.

Esses aspectos, associados à configuração e organização dos espaços públicos, nos aproximam de diversos cenários da história nacional e mundial, tais como o colonialismo, a escravidão e a ditadura. No que diz respeito ao cenário brasileiro da Ditadura Militar, os Atos Institucionais promulgados nesse contexto legitimaram a relação conflituosa entre Estado e sociedade.

O Ato Institucional número 5 (AI-5), por exemplo, ocorrido em um contexto de efervescência social, cultural, econômica e política, criou a possibilidade de legitimar e aplicar a violência física e psicológica, por meio da perseguição daqueles que fossem contrários à ditadura; o AI-5 apresentava uma proposta que se assemelhava à ideologia totalitária. Este Ato foi instaurado no dia 13 de dezembro de 1968, durante o governo do presidente Costa e Silva. De acordo com Resende (2013), a partir dessa data foi implementado um

estado de terror em nome da continuidade e do aprimoramento da ordem institucional. O executivo passava a ter poderes para intervir em todas as esferas da sociedade. Institucionalizava-se a tortura e outras formas de repressão. O grupo de poder justificava o golpe dentro do golpe como a única saída, tendo em vista que os movimentos de resistências criavam uma situação de embaraço para o governo e para o próprio regime (RESENDE, 2013, p.91).

Compreende-se que esse ato tenha sido uma resposta aos movimentos de resistência que, naquele período, já se encontravam latentes. O resultado foi não somente a legitimação do poder opressor, mas também a suspensão de direitos, cassação de mandatos, entre outras medidas que vinham mascaradas por um discurso em nome da segurança nacional e do crescimento econômico.

Este clima acabou gerando revolta, ao mesmo tempo em que mobilizou a união de alguns setores (igreja, intelectuais, operários, estudantes, artistas e outros agentes sociais) para promover uma força contrária. Nesse espaço, a mídia assumiu o papel de aparelho ideológico

a serviço do Estado, criando uma atmosfera obscura e de apagamento da realidade, como pode-se ver em um trecho de *Fazenda Modelo*.

Claro que a reportagem não saiu no Jornal Modelo por razões de tranquilidade, de estabilidade, de moralidade, de paginação, de não sei bem o que, o certo é que notícia ruim é pouco divulgada na Fazenda porque atrapalha a engorda, acho, ousaria dizer (BUARQUE, 1975, p.124).

A relação entre a realidade e a propaganda constitui peça importante para captar o apoio da população. Assim como nos regimes totalitários, a propaganda é um auxílio importante à manutenção do poder nos regimes ditatoriais, pois elas também atuavam como forma de mascarar a real situação político-econômica pela produção de um discurso de exaltação ao sistema.

Chico Buarque explorou no seu texto novelístico a criação dos atos institucionais e das propagandas enganosas como forma de contribuir com o sistema dominante, tal como nos capítulos intitulados “Ato” e “Ato final”. Esse último faz referência ao Ato Institucional que pôs fim à ditadura.

POR MEIO de um ofício bastante complicado, como que encabulado, cheio de acidentes gramaticais, acentos agudos, crases ameaçadoras, reticências, parênteses e/ou hífen, aspas, e mais vírgulas, sempre separando sujeito e verbo, como se aquele sujeito, não fizesse questão de assumir seu verbo, e, através de um ato desses, que eu não gostaria de incluir aqui, mesmo porque está dando praia, e eu não tenho nada com isso, isso é novela, é só bestialógico, então Juvenal mandou liquidar o gado restante, ele compreendido, decretando o fim da experiência pecuária, na Fazenda Modelo, e destinando seus pastos, a partir deste momento histórico, à plantação de soja tão-somente, porque resulta mais barato, mais tratável e contém mais proteína (Ibidem, p. 137 -138).

Essa passagem dialoga com o momento histórico de abertura política e a desconstrução dos ideais militares, mesmo sabendo que, historicamente, não foi um processo fácil e, ainda hoje, habita a discussão sobre a redemocratização do país. Um dos autores que ajudam a pensar sobre essa questão é Jaime Ginzburg (2010), que em seu texto “A escrita da tortura” desenvolve a ideia de trauma como sendo inerente ao processo de formação social do Brasil, já que herdou “duas experiências dolorosas”: exploração colonial e escravidão. Junto a essas vivências traumáticas vieram as suas consequências, tais como: “sujeição à agressão”, “ausência de senso coletivo” e a indiferença da elite em relação aos demais habitantes (p.133). A partir desses fatores, há uma reflexão sobre o passado histórico e constituidor da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que analisa como isso reflete no presente.

Embora não seja o objetivo discutir aqui sobre os reflexos que essa herança delegou à posteridade, é importante considerar a necessidade de trazer essas reflexões para o corpo literário. Em um sentido mais generalizado, entra-se na discussão advinda do pensamento adorniano de como representar o trauma e a dor.

Como tornar racionalizada, verbalizada, articulada, uma experiência que em si mesma está além de qualquer tolerância da consciência, sem reduzir seu impacto, sem falsear sua especificidade e sem generalizá-la, eliminando a singularidade que é essencial à sua estranheza (Ibidem, p. 134).

Acrescenta-se que:

Se da experiência do trauma for removida a estranheza, o risco é a trivialização, a normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado. O Holocausto não pode se tornar normal, o massacre sistemático não pode ser trivial, os campos de concentração não podem se tornar eticamente aceitáveis. Como então pode um escritor, ao mesmo tempo, impedir que os fatos sejam esquecidos, para alertar as gerações seguintes, e evitar o enfrentamento da experiência terrível do reencontro com o extremo da dor? Como conciliar o empenho da memória com a resistência ao horror? (ibidem)

Portanto, essa representação do trauma que invoca a memória é uma forma de não deixar cair no esquecimento aquilo que assombrou as gerações passadas. No contexto brasileiro, mediante as marcas advindas das duas experiências traumáticas, pode-se dizer que as situações vividas facilitaram o acesso ao autoritarismo.

Essa situação facilitou, no século XX, a vigência de orientações autoritárias, tanto em regimes ditatoriais (Estado Novo e ditadura militar), como em períodos considerados democráticos. Sem nunca ter adotado o totalitarismo em sentido estrito (com partido único e controle absoluto da sociedade pelo Estado), o Brasil também nunca teve, por outro lado, uma experiência plena de democracia, pois ideologias autoritárias servem como referências de conduta social para grupos expressivos da elite até hoje (Ibidem).

Embora o termo usado no período que compreende os anos de 1964 a 1985 seja ditadura, não podemos desconsiderar as marcas totalitárias que fizeram parte desse momento, tais como: a coerção e a ausência de liberdade. Se tomarmos como ponto de referência a definição de Ginzburg expressa na citação acima, ver-se-á que a ditadura pode até não ser totalitária em sentido estrito da palavra; porém, é possível afirmar que ela apresenta algumas características encontradas no totalitarismo que conduz ao enfraquecimento da sociedade, a imposição de um sistema de dominação centralizador e repressivo.

Corroborar com essa associação da ditadura militar no Brasil com o regime totalitário a própria maneira como o sistema incidu na vida dos cidadãos, uma vez que as ideias e a forma de disseminá-las eram controladas e vigiadas; portanto, não havia um diálogo entre Estado e sociedade. O Estado (representado pelos militares presidentes e seus correligionários) era o poder e, como tal, possuía artifícios para “apagar” aqueles que iam contra o sistema. A ideia de apagamento mantém uma relação com o capítulo sombrio e tortuoso da história brasileira, pois, foi o momento de tortura e morte daqueles que queriam ter voz, ocupar um cenário de atuação política, ensaiando criar uma frente opositora aos mandos militares.

Além desses aspectos, a desarticulação e, ao mesmo tempo, padronização social, revela-se como uma potência constitutiva do totalitarismo, elementos esses identificáveis na construção da narrativa orwelliana pela instalação e manutenção do stalinismo. Este é um dos pontos de contato entre a narrativa de Orwell e Buarque, tomando como centro a ideia do totalitarismo. Portanto, a sociedade dos animais é construída sobre bases totalitárias, pois há a perda da individualidade e, simultaneamente, a exaltação de um líder.

É importante dizer que, assim como o adjetivo orwelliano registra uma força de resistência pela palavra escrita, o termo buarqueano constitui a mesma carga simbólica e conceitual, revelando uma potencialidade criadora, muito além do plano estético, como é possível identificar em *Fazenda Modelo*. Se for pensar essa narrativa dentro da projeção estética e linguística, veremos uma construção que se alimenta de outros discursos. E também nutre de um enorme jogo de palavras e construção simbólica de alguns termos que se modelam no discurso. Vejamos, por exemplo, uma das passagens que ocorre no início do livro.

Podia ser boa e bonita. Mas dava **prejuízo**. E tem mais: a **indisciplina** reinava, imperava o **mal**. Campeavam as **libertinagens**. Elogiava-se a **loucura**. As hierarquias eram revertidas, a higiene, o recato. Um quadro nada modelar. Portanto já era tempo de impor a ordem à comunidade (BUARQUE, 1975, p.22).

Observa-se que esse trecho tece um diálogo com o próprio título da narrativa, de modo que as palavras: prejuízo, indisciplina, mal, libertinagens e loucura elaboram um desenho nada modelar. A inserção dessas palavras auxilia na construção de uma nova ideologia, isto é, o favorecimento da edificação de um novo sistema de organização social, este constituído sob bases autoritárias e centralizadoras, assim como a narrativa orwelliana.

Há outras passagens que revelam a carga simbólica das palavras, como no trecho:

15 de julho. A Ariadna era uma que também não andava satisfeita. Era contra as coisas. Só que em vez de se conter, reclamava o troco e vomitava na roda-gigante. Pois ontem a junta médica resolveu examinar o seu caso. O tal Kamorra, assim que lhe perscrutou o abdome com o estetoscópio, fez uma cara nada boa. Alertou os colegas e todos concordaram com a cara ruim. Suspeitava-se que Ariadna estivesse utilizando indevidamente o seu cordão umbilical, cuja exclusiva função, como se sabe, é alimentar a criança no útero. Mas suspeitava-se que Ariadna, através desse cordão, estivesse passando mensagens negativas, perniciosas, infecciosas, capazes de desencaminhar a criança desde feto. Impressões deturpadas do nosso mundo exterior e, portanto, informações contrárias ao interesse geral, conforme boletim oficial da junta médica. Ontem Ariadna não voltou com o ônibus. Permaneceu no laboratório em observação (BUARQUE, 1975, p 49).

A postura de Ariadna concretiza uma força contrária ao processo evolutivo da fazenda porque se opõe ao pré-estabelecido e, ao fazer isso, propaga ideias transgressoras (“mau pensamento”) ao embrião. O caminho que liga o estado embrionário ao mundo externo é o cordão umbilical; portanto, ele é definido como um elemento perigoso que pode comprometer a inocência das personagens. A criança não representa apenas a fase inicial da vida humana, mas, sobretudo, a sutileza e a pureza daqueles que ainda não absorveram as reais percepções do mundo externo. Nesse sentido, a inocência da criança é inserida na narrativa como se fosse um fator que facilita a promoção de uma postura alienante e inerte diante do contexto. A concepção de infância que se tem é uma concepção tradicional, pois o infante é visto apenas como um ser passivo que não participa da construção social.

Ao mesmo tempo em que o estado de infância indica um ser alheio às questões externas, inocente e desprovido de criticidade, ele é também a peça fundamental para o projeto desenvolvimentista de Juvenal, isto é, representam os novos frutos da Fazenda Modelo, que precisava ser modelado de acordo com a nova perspectiva ideológica daquele espaço. Surgem novamente aquelas palavras: gravidez, cordão umbilical, espermatozoide para demarcar a construção de um novo cenário mediado pelo nascimento de uma nova geração. Os frutos dessa nova estrutura social recebem o nome grafado com a letra L, aspecto que é passível de ser interpretado como uma ideia de liberdade. A simbologia desses nomes pode servir como uma antecipação ao último capítulo da narrativa que aponta para o fracasso da ideia da personagem Juvenal.

Diante das relações identificadas entre *Fazenda Modelo* e *Animal Farm*, pode-se dizer que ambos os escritores pensaram a sociedade e a política pela literatura, pois abraçaram o contexto histórico e cultural, por meio de uma linguagem simbólica e representativa. As obras carregam a agressividade crítica e, ao mesmo tempo, o comprometimento com a forma

novelesca, utilizando-se de metáforas e outras figuras de linguagem que permitem a construção do discurso empenhado.

### 3.2. O tempo histórico sob a égide do poder

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.  
(SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Livro XI, 14 -17).

A epígrafe acima motiva a análise sobre as categorias temporais identificadas no *corpus* desta tese. Considerando que a pesquisa está alicerçada sobre a concepção de distópico, que se desenvolve como oposição ao poder instituído e à materialização dos problemas da vida política, não se pode negar a questão temporal como uma síntese da experiência humana. Por isso, o primeiro ponto a ser explorado é a afirmação de que não se trata de uma simples definição a respeito da linearidade/não linearidade ou a disposição das formas verbais. A dinâmica que se constitui imprime as experiências humanas no texto independente de ser uma narrativa histórica ou uma narrativa literária.

No excerto em epígrafe, Santo Agostinho demonstra a complexidade do tempo, e, nas entrelinhas, subjaz a materialidade humana que cerca a temporalidade. As indagações do teólogo abrem um extenso caminho para pensar as disparidades e intersecções entre a história e a literatura. Essa ideia serviu de base para estudos importantes a respeito da definição e das diferenças dessas duas áreas do conhecimento humano. Um desses nomes é o de Benedito Nunes (2010), cujos trabalhos são destinados a explorar as disparidades entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, a partir de uma linearidade que se estende até as definições contemporâneas.

Se em um determinado momento a crítica considerou a história como uma reconstrução do passado e a literatura a construção apenas no nível da ficção, nos estudos contemporâneos isso já não se sustenta, tendo em vista que as obras literárias invadem o terreno da história para extrair o substrato de seus enredos, criando uma correspondência com o mundo externo. Desse modo, o objetivo da história pautava-se na recuperação do real, tomando o passado como matéria, ao passo que a literatura empenhava-se em construir o

efeito de verdade. Tais definições são consideradas superficiais na atualidade, pois, tanto narrativa historiográfica quanto a literária não são verdades absolutas, mas simulações que apontam para o efeito do real.

É justamente essa intersecção que abre espaço para dialogar com um dos grandes expoentes do pensamento filosófico da segunda metade do século XX, Paul Ricoeur (1994). A questão temporal é observada a partir da *mimese*, já que esta é uma categoria que pode ser interpretada como o mundo desenvolvido pela obra, uma espacialidade que extrapola as intenções do autor e cria frestas passíveis de interpretação. Dentro dessa ótica, a dinâmica textual indica o interno e o externo, uma projeção que não se fixa apenas nas esferas estruturais internas, mas articula também uma projeção para fora. É esse olhar exteriorizado que desperta na obra uma correspondência com o mundo real e, conseqüentemente, faz o leitor compreendê-lo.

Nesse eixo, localiza-se o ponto de contato com a noção temporal e sua articulação com o enredo; o enredo é tomado como aquele elemento organizado que “integra fatos dispersos na totalidade de uma história, liga num só conjunto fatos heterogêneos, e ainda – terceira função mediadora – sintetiza a dimensão episódica dos fatos com a dimensão histórica como um todo” (RICOEUR, 1994, p. 310). Essa é a ideia baseada na concepção aristotélica que coloca em cena a temporalidade de forma tênue, mas carregada pela narratividade.

Faz-se necessário salientar que quando se fala de *mimeses* não é como cópia, mas como conhecimento humano. O conceito está vinculado à relação entre quem produz o enredo e quem o interpreta, através do ato de leitura. Esses dois agentes participam do jogo que está materializado no texto, com a finalidade de sintetizar os acontecimentos. Esses fatos são os elementos passíveis de elaboração estética, de modo que independentemente da forma narrativa há uma experiência com o tempo.

Essa ancoragem conceitual (ou dinâmica temporal) torna-se condição favorável para que a *mimeses* de Paul Ricoeur (1994) aconteça. A movimentação que rege o conceito é o resultado da intermediação entre as definições aristotélicas inerentes à ideia de narrativa e de enredo, sob o olhar das *Confissões* de Santo Agostinho que considera a complexidade do tempo como sendo um fator envolvido com a subjetividade e com o instante em que as coisas ocorrem.

Através da observação e união das ideias centrais que permeiam o pensamento de Santo Agostinho e de Aristóteles, Ricoeur (1994), ao formular a conceituação sobre o tempo na narrativa, salienta que a narrativa histórica e a experiência humana com o tempo

apresentam uma intersecção transcultural. Esse processo faz-se mediante um sistema de articulação de significados, ou seja, as características humanas atribuídas aos animais que protagonizam as tramas de Orwell e Chico, por exemplo, só produzem sentidos se confrontadas aos eventos históricos daqueles momentos de produção.

Tempo e narrativa, portanto, orquestram um processo de compreensão e correspondência, o que explica a escolha de Santo Agostinho e Aristóteles para interseccionar uma teoria sobre tal relação. Tomar o pensamento de Ricoeur (1994) para construir uma ótica sobre o tempo não é apenas por revestir o conceito aristotélico de *mimeses* sob a luz do olhar teológico, mas, sobretudo, por ele não fixar em um estudo meramente estrutural e linguístico a respeito da categoria temporal.

Esse modo de construir uma arquitetura do tempo injeta o caráter humanizador na intersecção daquilo que vem antes e depois da narração, elementos que categorizam a *mimeses*. Nas entrelinhas dessa construção paira o entendimento de que os externos e os agentes que habitam esse espaço são importantes para constituir os sentidos do texto, pois conduzem o conceito de *mimeses* para além do ato de imitação e representação já que o traço humano gera a tônica do processo.

Diante disso, Ricoeur (1994) dividiu as categorias miméticas, alertando o momento pré e pós-configuração da narrativa. Essa postura significa uma hermenêutica que condena a análise literária fechada em uma estrutura, porque não identifica apenas o nível estrutural, já que a experiência com o tempo é humana e subjetiva. Pode-se verificar essa noção na ideia abaixo:

É, em compensação, tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto de operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um autor, a um leitor que a recebe e assim muda o seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o do texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar a mimesis II entre mimesis I e mimesis III. Ela quer caracterizar a mimesis II por sua função de mediação. O desafio é pois o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e a sua refiguração pela recepção da obra. Aparecerá corolariamente, no termo da análise, que o leitor é o operador por excelência que assume, por seu fazer – a ação de ler –, a unidade do percurso de mimesis I a mimesis III através da mimesis II (RICOEUR, 1994, p.86- 87).

Observa-se que os elementos pré e pós-produção são colocados na arena do discurso e o elemento mediador, a base unificadora é o estágio mimético responsável pela “literalidade da obra literária” (Ibidem, p.86), expressão que pode parecer redundante sendo a literatura a

concretização desses ideais pela palavra. Dito isso, podemos caminhar na identificação dos estágios miméticos de Ricouer.

A *mimeses I* corresponde à natureza humana; logo, pertence ao plano da realidade, naquilo que é vivido e captado pela experiência concreta. Transpondo tal noção à literatura, percebe-se que se trata da contextualização histórica, cultural e social da obra, uma realidade que pode ser apreendida pelo material literário. Enquanto categoria primeira da *mimeses* (considerada raiz da narrativa) ela oferece a “pré-compreensão do mundo e da ação, de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal” (RICOEUR, 1994, p.88); além disso, esse aspecto, para o autor, é “comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (Ibidem, p.101). Entende-se por intriga o próprio conceito aristotélico de enredo em que, na proposição de Ricouer, materializa-se em formas simbólicas reveladas na *mimeses I*, uma predisposição à narratividade.

Sobre as *mediações simbólicas* que cercam o processo elas são “portadoras de caracteres mais precisamente *temporais*, donde procedem mais diretamente à própria capacidade da ação a ser narrada e, talvez, a necessidade de narrá-la” (Ibidem, p.88). Portanto, é a ação que carrega em si a temporalidade que, na prática, pode ser entendida como sendo o tempo do não narrado, mas carregado em sua essência os elementos de compreensão do mundo. Os contextos social e cultural oferecem matéria prima à constituição dos elementos de compreensão do espaço social por meio da narrativa. Como então é possível entender essa pré-compreensão nas obras em estudo? Considerando que o primeiro estágio mimético atende o momento anterior à figuração do texto, criando um efeito de fundo e materializando a experiência humana com o tempo, é preciso então olhar para o contexto em que as obras foram produzidas.

Em *Animal Farm*, a *mimeses I* denota o contexto de produção da obra que não se restringe apenas à Revolução Russa, através da alusão aos seres históricos que aglutinaram esse momento da história mundial, mas por revelar um traço social marcadamente contra os aspectos utópicos igualitaristas das revoluções. Em um aspecto macro, demonstra um período de tensão social que marcaram o século XX, mediante os complexos regimes totalitários aflorados naquele período da história mundial. Em uma perspectiva micro, o contexto demonstra a revolução russa e os agentes que fizeram parte desse processo. No que tange a esse momento, tem-se a queda do czarismo Russo e a elevação de um novo sistema socialista de Lenin, que após sua morte foi disputado por propostas destoantes de Leon Trotski e Josef

Stalin. Com a tomada de poder por parte de Stalin, a URSS tornou-se dispersa da proposta que se erguia, inicialmente, com base nos princípios marxistas.

No que diz respeito ao projeto mimético inicial de *Fazenda Modelo*, tem-se também as atrocidades representativas do século XX. Tratam-se das tiranias resultantes das ditaduras militares, que desestabilizaram a ordem democrática. Em uma perspectiva mais direta, essa ditadura, no contexto brasileiro, foi um intervalo da história marcado pelo comando militar, delineado por perseguições, torturas e ausência de liberdade a todos.

É necessário salientar que o contexto de ambas as produções promove um ambiente de “medo”. A palavra em destaque não significa um temor em algo do nível imaginativo ou sobrenatural, mas um medo concreto, um medo social resultante de um processo de desestabilidade, mediante uma realidade que assombra e oprime, em nome de um sistema que afeta e coloca em risco a sociedade. Em síntese, o medo é a linha tênue que separa sociedade civil dos sistemas políticos.

Embora as narrativas tenham sido escritas em espaço diferentes, elas estão mergulhadas em ambientes opressores, contextos assumidamente protótipos de elaborações distópicas. Essas ambientações são aspectos pré-figurativos na concepção de Ricouer (1994), pois é a experiência mais direta de contato do homem com o tempo. Isso quer dizer que

imitar ou representar ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com a sua semântica, com a sua simbólica, com a sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária (Ibidem, p. 101).

Diante dessa pré-compreensão do mundo, o autor, além de ter em suas mãos um molde para estruturar o tempo, a narrativa assume a forma que desenha um conhecimento de si e do outro; portanto, um conhecimento social. Essa pré-figuração conduz ao nível dois do caráter mimético. Se no nível um, apresenta o pré-figurado, no nível dois se encontra a efetivação dos fatos históricos e culturais, assumindo forma, corpo e linguagem.

Esse é o estágio que demonstra a característica do homem em ser mimético, não no sentido de cópia do real, mas na capacidade imaginativa de criar outro mundo com base no preexistente. Nessa fase, encontra-se a configuração do mundo do texto, através de elementos da narrativa, tais como: espaço, personagens e o próprio tempo como material linguístico. Trata-se, pois, do processo de criação do mundo do texto.

Para ilustrar esse aspecto é importante lembrar aspectos que tangenciam as narrativas em investigação. Em ambos os textos, pré-figurados em um contexto favorável a distopia,

tem-se a transposição dessa realidade para o mundo textual, a partir de personagens animais que representam as ações humanas, ambientadas em um espaço rural. Sem ignorar a questão de gêneros literários, é interessante sempre frisar que, embora apresentem características de uma fábula, elas verticalizam a discussão crítica do aspecto histórico e estrutural do gênero distópico, através da inserção de discursos engajados, com o propósito de compor a diegese.

Quanto à dinâmica temporal, no seu trato linguístico, alguns aspectos despertam atenção, como, por exemplo, a ideia de ciclo da natureza que se faz presente, com o intuito de marcar uma cronologia. Em diversas passagens de *Animal Farm*, as estações do ano revelam a temporalidade e identifica as mudanças ocorridas naquele espaço.

No início do capítulo 3, a narrativa demarca a ideia da colheita (“How they toiled and sweated to get the hay in! But their efforts were rewarded, for the harvest was an even bigger success than they had hoped (ORWELL, 1999, p.17<sup>33</sup>), o que irá se expandir nos demais capítulos quando se ressalta as estações do ano, como pode-se ver a seguir:

All through that summer the work of the farm went like clockwork. The animals were happy as they had never conceived it possible to be. Every mouthful of food was an acute positive pleasure, now that it was truly their own food, produced by themselves and for themselves, not doled out to them by a grudging master (Ibem).<sup>34</sup>

A estação certifica não apenas a colheita e o transcorrer do tempo, mas, sobretudo, a mudança de ordem e de poder. Nesse primeiro trecho, o verão é o período de empoderamento daquelas personagens que assumem o controle da vida da fazenda. Essa mesma ideia prossegue e pode ser observada em:

By this time the weather had broken and the spring ploughing had begun. The shed where Snowball had drawn his plans of the windmill had been shut up and it was assumed that the plans had been rubbed off the floor. Every Sunday morning at ten o'clock the animals assembled in the big barn to receive their orders for the week (ORWELL, 1999, p. 34).<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Como trabalharam para juntar aquele feno! Mas valeu o esforço, pois a colheita deu resultado bem melhor do que esperavam (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 27).

<sup>34</sup> Por todo aquele verão o trabalho da granja andou como um relógio. Os bichos felizes como nunca. Cada bocado de comida constituía um extremo prazer, agora que a comida era realmente deles, produzida por eles e para eles, em vez de ser distribuída em pequenas quantidades por um dono cheio de má vontade (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 28)

<sup>35</sup> Já com o tempo melhor, iniciou-se a arada da primavera. O galpão em que Bola-de-Neve desenhara seus planos para o moinho de vento foi trancado e os desenhos provavelmente apagados. Todos os domingos, às dez horas, os animais reuniam-se no grande celeiro para receber as ordens da semana (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.49).

Observa-se que o tempo cronológico também brota como marca temporal, simbolizando um processo de ordenação, que pode ser exemplificado na construção do moinho de vento. O desejo pelo desenvolvimento desse artifício que facilitaria a vida das personagens, faz lembrar do mito quixotesco da narrativa *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, naquela cena em que a personagem trava uma luta em vão contra moinhos, imaginando que fossem gigantes. Essa batalha não mostra apenas percepções destoadas de um ser que está entre a lucidez e a loucura, ou um duelo entre a realidade e a ficção, mas revela o combate inútil contra algo que não se quer acreditar.

Esse mesmo sentido construído na metáfora do moinho pode ser observada em *Animal Farm*, considerando que, embora as personagens travassem uma luta pela construção do artifício, isso não se concretiza e fica apenas no plano da imaginação. O sonho de construir um objeto que ajudaria no trabalho enche-os de esperança, na mesma medida em que lhes consome o tempo e a vida. Constata-se esse aspecto nas ações da personagem Sansão que ignora as limitações da idade e amplia o horário de trabalho, em prol dessa construção. Na cena abaixo, é possível identificar que a marcação temporal se repete.

It was a bitter winter. The stormy weather was followed by sleet and snow, and then by a hard frost which did not break till well into February. The animals carried on as best they could with the rebuilding of the windmill, well knowing that the outside world was watching them and that the envious human beings would rejoice and triumph if the mill were not finished on time (ORWELL, 1999, p.42).<sup>36</sup>

Se o verão era o momento de luz na vida dos habitantes da fazenda, alterando positivamente o fluxo de vida, o inverno vem como incerteza e desconstrução. Essa visão se mantém nos dois trechos que expõem a transformação do espaço e da sociedade dos animais, sedimentada pelo tempo em que as coisas fluem.

Meanwhile life was hard. The winter was as cold as the last one had been, and food was even shorter. Once again all rations were reduced, except those of the pigs and the dogs. A too rigid equality in rations, Squealer explained, would have been contrary to the principles of Animalism (Ibidem, p. 64).<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Aquele inverno foi horrível. Às tempestades seguiram-se o granizo e as nevascas, depois o gelo, que somente se desfez em meados de fevereiro. Os bichos fizeram todo o possível na reconstrução do moinho de vento, conscientes de que o mundo tinha os olhos sobre eles e de que os invejosos seres humanos vibrariam de contentamento se o moinho não fosse concluído a tempo (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.62).

<sup>37</sup> A vida ia dura. O inverno foi tão frio quanto o anterior, e a quantidade de alimento ainda menor. Novamente foram reduzidas todas as rações, exceto as dos porcos e dos cachorros. Uma igualdade por demais rígida em matéria de rações, explicou Garganta, seria contrária ao espírito do Animalismo (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.90).

Years passed. The seasons came and went, the short animal lives fled by. A time came when there was no one who remembered the old days before the Rebellion, except Clover, Benjamin, Moses the raven, and a number of the pigs (Ibidem, p.62)<sup>38</sup>.

Ao ponderar a dureza da vida, a forma do tempo mostra não apenas uma passagem temporal, mas com isso convida o leitor a refletir sobre a diluição das esperanças que se constituíram ao longo do texto. Tais aspectos levam a visualizar a análise cronotópica de Bakhtin, quando ele trata do tempo folclórico na qualidade de um movimento exterior, arquitetado na esfera do coletivo, em comparação com a vida agrícola que se molda para a coletividade.

A vida agrícola e a vida da natureza (da terra) são medidas pelas mesmas escalas, pelos mesmos acontecimentos, têm os mesmos intervalos inseparáveis uns dos outros, dados, num único (indivisível) ato do trabalho e da consciência. A vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias. As estações do ano, as idades, as noites e os dias (e as suas subdivisões), o acasalamento (o casamento), a gravidez, a maturidade, a velhice e a morte, todas essas categorias-imagens servem da mesma maneira tanto para a representação temática da vida humana como para a representação da vida na natureza (no aspecto agrícola). Todas essas representações são profundamente cronotópicas. Aqui o tempo está mergulhado na terra semeado nela, aí ele amadurece. Em seu curso une-se a mão laboriosa do homem e a terra, e é possível criar esse curso, apalpá-lo respirá-lo (os aromas que se enaltecem do crescimento e da maturação), vê-lo. Ele é compacto, irreversível (nos limites do ciclo), realista (Ibidem, p.318).

Outro aspecto a se considerar, além de apresentar a filiação com a coletividade, é o compromisso com o futuro, isto é, o tempo da colheita; esse é um momento da espera projetado em um futuro que se desvela na percepção cíclica da natureza.

Esses aspectos não se diferenciam muito do processo configurador de *Fazenda Modelo*, embora a ideia de colheita seja inexistente. Na narrativa, as estações da natureza revelam a inversão no tempo, pois, segundo o plano do texto, “as estações não se entendiam e a primavera jamais floresceu” (BUARQUE, 1975, p.20), além disso, “o sol alterava o roteiro de muitas vidas” (Idem). Outra passagem que mostra o transcorrer do tempo é a partir do diário de Aurora que conduz a ideia de fluxo e de cotidiano, já que essa forma de escrita se caracteriza por expor as movimentações do dia.

De acordo com Oliveira (2016) a narrativa de Chico Buarque confere algumas pistas interpretativas que permitem identificar inversões na ordem do discurso e, conseqüentemente,

---

<sup>38</sup> Passaram-se anos. As estações vinham, passavam e a curta vida dos bichos se consumia. Tempo chegou em que ninguém mais se lembrava de antes da Revolução, com exceção de Quitéria, Benjamim, o corvo Moisés e alguns porcos (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.101).

na sequência temporal. Percebe-se a existência da prolepse (*flashforward*) e a analapse (*flashback*) que significam antecipar e regredir no discurso, respectivamente. Esses aspectos mostram uma forma anacrônica da narrativa absorver a questão temporal, pois há um rompimento da linearidade.

Isso ocorre porque a narrativa inicia em um processo de analepse, pois se dedica a narrar um tempo passado. Após esse relato do pretérito, o narrador dá pistas ao leitor sobre a contemporaneidade dos fatos narrados, conforme se observa em: “Pastorelas e barcarolas à parte, é inútil fazer romance do que acontecia na fazenda” (BUARQUE, 1975, p. 21). Como exemplo de prolepse tem-se os elementos pré-textuais que auxiliam na constituição do enredo e, portanto, demonstram um processo anterior aos fatos narrados, isto é, o prefácio, a dedicatória e as epígrafes são momentos de antecipação do plano ficcional.

A narrativa não se firma em uma única temporalidade, pois, conforme os narradores mudam de posição, a forma do verbo também altera. É justamente por visar o enredo que tais aspectos estruturais e conteudístico estão no nível da segunda fase da *mimeses*, entendida por Ricouer como a vida criada no texto, fazendo da obra uma narrativa temporal, configurada pelo autor e inserida na vida e na cultura. A partir dessa fase, é possível pensar em uma nova constituição de mundo, como se fosse um momento de sair da inércia e conduzir à reflexão.

Essa característica direciona para a última categoria mimética elaborada por Ricouer. Na *mimese III*, têm-se dois pontos: o leitor e o sentido que, de forma dinâmica, interpretam a narrativa com base na temporalidade.<sup>39</sup> Essa terceira fase mobiliza elementos para atualizar e modificar o espaço social. Pode-se questionar como isso ocorre, a fim de chegar à ideia de que é a partir do ato de ler que surge a atualização dos sentidos. Da soma do mundo do autor com o mundo do leitor resulta um momento de refiguração que age sobre quem lê e o seu contexto.

Esse estágio mimético lança um diagnóstico de como a obra chega ao leitor individual e na coletividade (os vários leitores). Esse processo é o expoente máximo de concretização das experiências com o tempo, em que o processo de leitura acolhe a versão final; portanto, o leitor tem função imprescindível na apreensão da narrativa por ser o executor do ato de leitura (não só dos sinais gráficos, mas substancialmente a compreensão do mundo em que vive).

Segundo Benedito Nunes,

---

<sup>39</sup> Essa terceira fase tem relação com a Estética da Recepção de H. R. Jauss e W. Iser, percepção teórica que não será aprofundada neste trabalho, mas é importante salientar que é uma proposição que visa manter o diálogo entre o leitor e o texto lido.

a temporalidade do leitor, que é extratextual, já depende de circunstâncias contextuais, e, portanto, conectadas ao tempo histórico real que condiciona a transmissão e a recepção da obra literária. É, porém, através do ato de leitura, que a narrativa se atualiza, e é também por seu intermédio que o tempo do texto - o tempo ficcional - como um todo, incorpora-se à temporalidade própria do texto (NUNES, 2010, p. 352).

O leitor, nesse caso, seria aquele que atualiza o mundo imaginário. Na circularidade da proposta narrativa, a dinâmica se faz em uma experiência interna e externa ao mundo do texto. É justamente essa manobra entre o intra e o extra mundo textual que comporta a estratégia mimética de Ricouer, articulado pela *mimeses II*, ou seja, o mundo do texto.

Se o tempo é condição para que a narrativa aconteça, esse tempo se configura no passado, haja vista que não se diz as coisas no momento em que elas acontecem, mas narra-se o contexto daquilo que já aconteceu. Há nesse processo um hiato responsável para a melhor percepção temporal, o que dialoga com o pensamento de Santo Agostinho em epígrafe. Tentar captar o tempo pela linguagem representa, justamente, a complexidade ou incompletude, em razão de haver a impossibilidade em narrar os fatos como eles realmente são. A literatura, nesse sentido, consegue criar uma nova referencialidade, com características próprias, que auxiliam na universalização dos aspectos temporais. Isso não quer dizer que o texto literário apenas se dedica a esse registro, pois, se assim fosse, as obras aqui estudadas se perderiam no tempo.

Isso faz pensar que as narrativas em estudo rompem com o tradicionalismo, por ser universal e atual, pode ser lida em qualquer contexto. Ao trazer os elementos fora da ficção (contexto histórico e ideológico) as obras compõem uma linguagem própria que não se restringe a uma única temporalidade, pois os aspectos contextuais trabalhados são referências que expandem a outros contextos.

### 3.3. A construção de personagens distópicos

War is Peace, Freedom is Slavery, Ignorance is Strength.

(GEORGE ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*)

A gente quer ter voz ativa  
No nosso destino mandar  
Mas eis que chega a roda-viva  
E carrega o destino pra lá

(CHICO BUARQUE, *Roda Viva*)

As frases em epígrafe foram retiradas de produções de George Orwell e Chico Buarque e servem como caminhos interpretativos das veias temáticas desses autores, considerando que tais trechos sintetizam um clima opressor típico dos regimes antidemocráticos. As reflexões desses escritores são erguidas a partir de críticas às engrenagens de sustentação dos sistemas ideológicos opressores.

O *slogan* de George Orwell “Guerra é Paz; Liberdade é Escravidão; Ignorância é Força” arquiteta uma das suas mais famosas frases, retiradas do livro *1984*, e, com isso, abre o caminho para indagarmos como elementos de categorias opostas podem estar presentes na manipulação de um sistema. Tem-se nessa referência a unificação de termos de campos semânticos dispares, mas que na construção distópica se complementam. Guerra, escravidão e ignorância configuram as falhas de um sistema, portanto diferem intimamente da paz, da liberdade e da força, elementos almejados quando se vive em um espaço antidemocrático e autoritário.

A aproximação desses termos descortina um sujeito reprimido em todas as suas esferas, legitima uma força ao mesmo tempo em que invoca o poder do Grande Irmão<sup>40</sup>, a

---

<sup>40</sup> Essa expressão faz referência a uma espécie de gênero de programa televisivo, conhecido na contemporaneidade como *reality show*. Essa tipologia representa um “show da realidade”, em que os participantes/personagens são submetidos, dependendo dos objetivos do programa (mudança física do participante, sobrevivência em ambientes selvagens etc), a cumprir algumas exigências para a conquista de uma premiação final. Um desses *realities* é o *Big Brother* que surgiu na Holanda em 1999 e faz uma clara alusão ao livro de Orwell. No Brasil, o programa é exibido desde o ano de 2002, e consiste em selecionar pessoas e agrupá-las em uma mesma casa, vigiadas por câmeras durante 24 horas por dia. Tudo o que os participantes fazem é transmitido para o telespectador, que julga as suas ações. Quem sobreviver ao confinamento e a uma vida sem o contato com o mundo externo (inclusive sem internet ou TV), isto é, quem não for eliminado ou desistir do programa, e agradar ao público, leva o prêmio. Além da premiação em dinheiro, o programa dá visibilidade e fama à pessoas anônimas, na mesma medida em que as tornam alvos fáceis de julgamento social, já que elas estão assujeitadas aos olhos julgadores de quem está de fora da programação. Esse tipo de *reality* expõe aquilo que Orwell já alertava em sua obra, ou seja, até que ponto a cultura da vigilância interfere no organismo social. Nesse sentido, a vigilância instaura uma técnica de controle social, uma espécie de eliminação da privacidade e da individualidade. Esses aspectos mostram um processo de artificialidade da vida, uma cultura de massa, moldada para o consumo e não para a criticidade. Podemos ainda refletir sobre a ideia de poder, centralizada no pensamento de Michel Foucault (1996), que traz essa conceituação não apenas como um sistema de controle das leis, mas das relações entre os indivíduos, que não se fixam apenas no sentido de soberania ou de luta de classes. Para este autor, o poder diz respeito às relações disciplinares, e uma das formas de conquistar essa disciplina é a partir da vigilância, pois ela torna visível informações sobre quem é vigiado o que possibilita um processo de dominação e aplicação do poder. Na atualidade, os indivíduos são acometidos por inúmeras formas de vigilância, não apenas em programas de TV, mas a partir das câmeras de segurança e outros dispositivos eletrônicos e tecnológicos que estão em toda parte colhendo dados e informações das pessoas. A tecnologia facilitou o dia-a-dia, acelerou a captação de notícias e informações, no entanto, tornou os indivíduos refém de um sistema que os controla e os vigia. Assim, pode-se dizer que o “Big Brother” de Orwell é mais atual do que se imagina.

teletela<sup>41</sup> representante da face do partido que fica à espreita, vigiando e controlando a vida dos cidadãos. Tais elementos abrem um espaço que se distancia da ideia utópica de um lugar perfeito para se viver.

Nessa mesma obra, a personagem O'Brien (um agente do governo) argumenta que o partido articulador daquele espaço distópico não age por amor e nem bem-estar da população, mas sim pelo poder, esse em seu estado puro. Para isso, ele compara as oligarquias do passado com aquele sistema, considerando-as covardes e hipócritas.

Os nazistas alemães e os comunistas russos muito se aproximaram de nós nos métodos, mas nunca tiveram a coragem de reconhecer os próprios motivos. Fingiam, talvez até acreditassem, ter tomado o poder sem querer, e por tempo limitado, e que bastava dobrar a esquina para entrar num paraíso onde os seres humanos seriam iguais e livres. Nós não somos assim. Sabemos que ninguém jamais toma o poder com a intenção de largá-lo. O poder não é um meio, é um fim em si. Não se estabelece uma ditadura com o fito de salvaguardar uma revolução; faz-se a revolução para estabelecer a ditadura. O objetivo da perseguição é a perseguição. O objetivo da tortura é a tortura. O objetivo do poder é o poder (ORWELL, 2005, p. 307).

O poder no seu estado puro constitui os regimes totalitários, alimenta a repressão e as desigualdades. São estes os discursos que regulamentam e legitimam o totalitarismo. A narrativa de Orwell está no campo da ficção, mas traz referências reais de como a força totalitária se articula. Está-se diante de um sistema que, ao mesmo tempo em que regula e organiza, torna-se responsável pela opressão e criação de um espaço de servidão, configurando sociedades regidas pelo olhar atento e opressor do Estado.

Esses traços também aparecem na canção de Chico Buarque como, por exemplo, *Roda Viva* (escrita em 1987), cuja temática revela as angústias de um sujeito vítima do sistema. O contexto de produção atesta essa interpretação, já que pertence ao momento em que o cenário brasileiro estava regido pela ditadura militar. Os regimes totalitários e ditaduras operam como se fossem uma roda viva que muda os destinos das personagens, pois apresenta um sujeito que, conforme a letra aponta: “quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar/ Mas eis que chega a roda viva/ E carrega o destino prá lá...” (Roda Viva, 1967).

Mais do que narrar o cotidiano e a fugacidade do tempo, a canção expõe as vítimas de um silenciamento imposto pelo governo. Diante disso, o sujeito ensaia uma ação configurada a partir dos termos como roseiras (Faz tempo que a gente cultiva/A mais linda roseira que há/ Mas eis que chega a roda viva E carrega a roseira prá lá..) e música (A gente

---

<sup>41</sup> Na narrativa, esse aparelho é uma espécie de televisão que facilita controlar a população. Esse artifício, além de transmitir propaganda a favor do sistema, também recebia informações sobre a sociedade.

toma a iniciativa/ Viola na rua a cantar/ Mas eis que chega a roda viva), que interpretamos como as sutilezas que se desfazem com o movimento brusco da roda viva. Observa-se que não se trata de qualquer movimentação, mas sim daquela que age com uma força avassaladora, tomando para si o destino dos cidadãos.

Os aspectos desenhados pelo texto de Orwell e pela canção de Buarque tecem uma temática recorrente em suas demais produções, inclusive as narrativas escolhidas como objeto deste trabalho. Essas produções mostram a distopia como sendo um medo germinado na sociedade do XX, um receio de que as utopias sejam concretizadas e de que as tecnologias possam levar a um processo de aprisionamento. A distopia como um modelo de escrita que dialoga com o imaginário social migrou-se do cenário político para o artístico e literário. O filósofo Britânico John Stuart Mill, em 1868, ao proferir um discurso no parlamento, ressaltou que

é, provavelmente, demasiado elogioso chamá-los utópicos; deveriam em vez disso ser chamados dis-tópicos. O que é comumente chamado utopia é demasiado bom para ser praticável; mas o que eles parecem defender é demasiado mau para ser praticável (MILL, 1868, Parlamento Britânico).

Nesse discurso, o filósofo apresenta um olhar para a realidade e, com isso, abre um novo espaço para pensar naquilo que estava acontecendo, já que o novo cenário não mais comportava as utopias ilusórias acometidas por certo escapismo, muito pelo contrário, o que se tinha era uma sociedade com as falhas expostas e que, por isso, precisava ser discutida. Dessa forma, o termo distopia quando aparece cria um efeito de oposição às utopias, ideia que fora debatida posteriormente, chegando-se a conclusão de que se tratava mais de um elemento de complementaridade e crítica do que oposição.

Ainda reportando a personagem O'Brien de George Orwell, encontra-se um discurso em que ele apresenta uma definição para o que seria uma distopia.

Está começando a ver que tipo de mundo estamos criando? Exatamente o oposto das tolas utopias hedonistas imaginadas pelos velhos reformadores. Um mundo de medo e traição e tormento, um mundo em que um pisoteia o outro, um mundo que se torna mais e não menos cruel à medida que evolui. O progresso, no nosso mundo, será o progresso da dor. As velhas civilizações diziam basear-se no amor ou na justiça. A nossa se baseia no ódio. No nosso mundo as únicas emoções serão o medo, a ira, o triunfo e a autocomiseração. Tudo o mais será destruído – tudo. Já estamos destruindo os hábitos de pensamento que sobreviveram da época anterior à Revolução. Cortamos os vínculos entre pai e filho, entre homem e homem, e entre homem e mulher. Ninguém mais se atreve a confiar na mulher ou no filho ou no amigo. Mas no futuro já não haverá esposas ou amigos, e as crianças serão separadas das mães no momento do nascimento, assim como se tiram os ovos das galinhas. O instinto sexual será erradicado. A procriação será uma formalidade anual, como a

renovação do carnê de racionamento. Aboliremos o orgasmo. Nossos neurologistas já estão trabalhando nisso. A única lealdade será para com o Partido. O único amor será o amor ao Grande Irmão. O único riso será o do triunfo sobre o inimigo derrotado. Não haverá arte, nem literatura, nem ciência. Quando formos, onipotentes, já não precisaremos da ciência. Não haverá distinção entre beleza e feiura. Não haverá curiosidade, nem deleite com o processo da vida. Todos os prazeres serão eliminados. Mas sempre – não se esqueça disto, Winston -, sempre haverá a embriaguez do poder, crescendo constantemente e se tornando cada vez mais sutil. Sempre, a cada momento, haverá a excitação da vitória, a sensação de pisotear o inimigo indefeso. Se você quer formar uma imagem do futuro, imagine uma bota pisoteando um rosto humano – para sempre (ORWELL, 2009, p. 311/312).

Na extensa citação, embora não utilize o termo distopia, a personagem O'Brien contrapõe o olhar das utopias iluministas do século XVI e projeta uma nova forma de captar os efeitos da barbárie do século XX. A escolha por transcrever esse trecho na íntegra, fez-se por acreditar que a explanação sintetiza muito dos ideais que se encontram expressos nos textos em estudo.

Um dos aspectos traduzidos nessa cena é como as relações sociais são configuradas em uma nova sociedade, cujo *modus operandi* acontece por meio do poder e da opressão. Essas circunstâncias organizativas estão visíveis, sobretudo em *Fazenda Modelo* se considerar, principalmente, a ideia de racionalização do ato sexual e da reprodução. Para ilustrar melhor essa questão, alguns trechos que concretizam esse diálogo serão destacados a seguir.

A personagem Juvenal ao proferir alguns de seus discursos em nome do progresso e do desenvolvimento, faz uma associação com as ideias religiosas na tentativa de respaldar o controle e as ações na fazenda. Ele condena o contato físico, justificando ser esse um ato sagrado, como pode-se ver em: “Pois se é pecaminoso o coito sem intuito de proliferação, santa é a proliferação que dispensa o coito, lembra?” (p.106). As entrelinhas desse discurso expõe o mito de origem, mas, ao mesmo tempo, prepara o terreno para o plano desenvolvimentista daquele espaço.

O *Esperma Export* apresenta como características as ideias verbalizadas pela personagem de 1984, em que as palavras que aludem à concepção de uma nova vida (gravidez, cordão umbilical, espermatozoide) são usadas para marcar a construção de um espaço opressor. Na narrativa, o auge do processo de racionalização é através da cientificação dos elementos naturais como a alimentação e, sobretudo, a prática sexual. O sexo e o orgasmo são colocados como elementos secundários, o que importa é o espermatozoide, pois é ele que vai garantir a melhor linhagem para esse novo espaço modelar.

Há espermatozoides irresponsáveis, individualistas ou organizados, espermatozoides agitadores, espermatozoides virosos, espermatozoides promíscuos e incestuosos, espermatozoides suspeitos, banidos, clandestinos, espermatozoides reincidentes, espermatozoides pululando, gerando um balde que o chulo conhece pelo nome de esporro generalizado. Dado que a civilização aspira à Paz e à Concórdia acima de tudo e de todos, eleja-se um único Espermatozoide que determine um caráter único, uma vontade única e o único caminho para o Homem na Nova Sociedade. (Isto, francamente, já não se lembra se leu num livro ou concebeu sozinho.) (BUARQUE, 1975, p.99).

Nesse momento do texto, a personagem Juvenal, ao expor uma classificação científica das tipologias dos espermatozoides, confunde (ou fingi confundir) o discurso científico com as suas próprias ideologias. Os gametas masculinos exercem a função mediadora do processo desenvolvimentista da Fazenda Modelo. O valor das personagens é medido apenas pela potência de seu órgão reprodutor, no caso Abá e Aurora são mais potentes, e, quando essa força se esvai mediante aos efeitos do tempo, a atividade reprodutora é designada aos herdeiros, Latucha e Lubino, conforme menciona o autor, “gemeozinhos realengos, nata da nata da Fazenda” (Ibidem, p.56).

Assim como Abá e Aurora exercem uma posição antagônica no plano textual, considerando que a personagem feminina pertence à classe dos revolucionários e o macho representa os conservadores que agem a favor do Estado, seus descendentes Latucha e Lubino também irão ocupar polos opostos no texto.

Latucha é um daqueles seres desprovidos de senso crítico, que não compreendem a real sociedade que vive, portanto, ela não consegue ter a verdadeira dimensão da função feminina no seu contexto de vida. Conforme o enredo aponta, ser fêmea significa ser apenas a provedora do ventre, ocupando um papel simplesmente figurativo na ordem social. No contexto em questão, o sexo feminino, além de não ter voz e nem poder para fazer escolhas e agir, ela deve apenas compactuar com o sistema (através da gravidez) e se assujeitar a um desejo mecânico. Veja, por exemplo, se comparar a ficção com o contexto histórico da época, não havia nenhuma mulher em posição de destaque na organização política no país. Na trama, o que se encontra são algumas personagens que ensaiam uma transgressão, como é o caso de Ariadna que foi acusada de transmitir ideias transgressoras ao embrião por meio do cordão umbilical, ou até mesmo a personagem Aurora, que, através do diário, narra os modos de vida na fazenda, por onde se toma conhecimentos de diversas atrocidades que eram cometidas. A escrita do diário representa uma possível quebra do silenciamento, como se aquela personagem quisesse assumir a voz no discurso. Se calar e não poder fazer suas próprias escolhas são os efeitos de uma sociedade autoritária, que nas palavras Hanna Arendt denota um retrocesso social.

Compactuando com a ideia de retrocesso ou estagnação social, a personagem Latucha não nutre nenhum desejo de mudança, pois quer seguir sua função de grande reprodutora.

Latucha morava lá no fim. Ensinava a esperar, Latucha era um novelo, uma bola de paciência. E no entanto, quem diria, parecia moça feita. Não tardaria a noite da concepção, que outra coisa não queria Latucha. Ensaivava-se para bule de leite. Igual a Aurora queria parir e parir e parir e ser todo ano a mãe do ano na Fazenda Modelo. Por isso, querendo mimá-la, bastava dizer o seguinte:  
— É a cara da mãe quando jovem (BUARQUE, 1975, p.96).

Os desejos da personagem representa a efetivação do controle social e da falta de perspectiva em uma realidade outra. Essa dimensão pode ser justificada através do orgulho que ela sente ao ser comparada com a mãe, porém a aparência fica apenas no que diz respeito à questão biológica, já que a Aurora não concordava em ser objeto naquela realidade – uma crítica à coisificação do homem moderno –. As características de Latucha motivam discussões sobre a tradição, o conservadorismo desmedido, em que a função da mulher é apenas a de organizadora do lar, como se visualiza no trecho que materializa essa característica: “Toma banho todo dia, não descuida da higiene dental e é miss até casar. Engravidará seguidamente e não botará chifres no marido. Será discreta na mesa, no decote e no requebrar as alcatras (Ibidem, p. 110)”.

Diferentemente da irmã, Lubino detestava ser comparado ao pai, já que esse não apresentava consciência da atrocidade que a função naquele espaço representava. A personagem descendente compreende que ser homem na fazenda modelo é ser apenas o provedor do sêmen, o reprodutor, atuante na manobra do sistema para construir um espaço de opressão. Lubino não queria ser o boi modelo, sabe que a característica modelar tira-lhes a individualidade fazendo com que fossem apenas mais um no meio da multidão. O seu desejo é não carregar as marcas do adjetivo e poder ser livre e transgredir o sistema.

Lubino só se ensaiava para boi. Se possível igual a Juvenal, que ele já imitava no andar cabisbaixo e no olhar que não indaga. Logo saberia transmitir recados. Saberá dizer sim para cima e dizer não para baixo, que assim é que se promove e assim é que se sustenta. Igual a Juvenal, não tinha querências ou preferências, nem aborrecia o toureiro. Diferente de Juvenal, só aquela tralha entre as virilhas que Lubino não suportava. Incomodavam, pesavam, ocupavam espaço e, pior, os troços cresciam a olhos vistos. Pretendia esmagá-los contra o poste. Farpava-os contra o arame. Dobrando-se, Lubino planejava mastigar os próprios testículos. Por isso, querendo irritá-lo, bastava dizer o seguinte:  
— É a cara do pai quando jovem (BUARQUE, 1975, p. 96)

A associação entre ato sexual e organização distópica da sociedade faz pensar na associação do corpo com um elemento de repulsa, como se pode localizar na cena em que a personagem Lubino descobre que o seu órgão genital é o “objeto” que o fará compactuar com o sistema.

Lubino caminhava com as pernas fechadas para esconder as desgraçadas alegrias. Abominava a argola de bronze que lhe penduraram no nariz. Enterrou a medalha de ouro. E não dormia quando escutava os urros monstruosos que vinham do touril. Alguém lhe *disse* que eram urros de prazer. Mas se prazer era assim, Deus guardasse Lubino para sempre de todos os prazeres (Ibidem, p. 101).

O desejo de Lubino é retirar o órgão, como um ato de resistência na tentativa de acabar com aquele projeto de desenvolvimento de Juvenal e todas as atrocidades por ele cometidas. Esse ato de rebeldia fez a personagem protagonizar a cena mais desoladora e cruel da narrativa, isto é, o momento da sua própria tortura e morte.

Lubino foi atropelado por uma viatura não identificada quando dançava em direção à fronteira sudeste. As escoriações e contusões generalizadas não o impediram de se apresentar sem demora no descampado norte. [...] Um projétil ricocheteado atingiu Lubino no olho esquerdo. [...] Cego dormiu com uma velha marafona. Amanheceu venéreo na cidade, atentou contra o pudor com sua dança abstrusa. Recusou convite para se exhibir em palácio e desapareceu entre gases lacrimogêneos, alojando algum chumbo no abdome. Ressurgiu pronto no descampado sul, onde já gozava boa reputação como bailarino e barbatão. [...] Um balaço extraviado atravessou o pescoço de Lubino. Em seguida foi visto perdendo sangue no descampado norte. Contraiu varíola no descampado sul. O eixo norte—sul, minado inopinadamente, acabou custando-lhe os quatro pés, trancando uma carreira. Então recolheu-se num ocidente fora de mão e foi dado como morto, virou herói malas-artes de cordel, serenou a patrulha. [...] E ninguém agüentou até o final para ver a patrulha capturar Lubino, facilmente. Vestiram-lhe um capuz chamado filá para esconder seu rosto alegre e carcomido pela lepra. Assim foi, escoltado com honras de vice-rei, assumir o posto a que fora eleito. Empossado no touril, teve espasmos de riso mas não chegou a ejacular. Devido ao seu precário estado físico, ou a um curto-circuito, Lubino terminou reduzido a carvão. Ficou tal que não há clister que dê jeito, não há bumba-meu-boi que ressuscite. (BUARQUE, 1975, p. 129- 130)

A cena remete às inúmeras mortes ocorridas no Brasil durante a ditadura Militar, em que opositores eram torturados e assassinados por representarem uma ameaça ao sistema. Esse período foi construído sob o medo, impondo na mente dos cidadãos um ufanismo acrítico, tal como se identifica em *Fazenda Modelo*, no fato de que a função do homem era, nas palavras do autor, “no trabalho seja útil a nação; que da nação seja um filho gentil (...)” (1974, p.98), ou seja, apenas servir a nação.

A *novela pecuária* buarqueana revela elementos do plano distópico, construídos a partir da relação entre personagens opostos, pois a existência desses seres dicotômicos ajuda a

caracterizar um ambiente opressor. Essa caracterização mostra como o poder age sob a vida das pessoas em uma sociedade opressora. Tal questão se associa à metáfora proferida pela personagem de *1984*: “Se você quiser uma imagem do futuro, imagine uma bota estampada na face da humanidade, para sempre” (ORWELL, 2009, p. 312), uma vez que, o efeito dessa construção, ela aludi ao processo de humilhação e tortura àqueles que ousassem ir contra as normas vigentes.

Essas ameaças tendem a construir a limitação dos espaços de atuação política. Além disso, alicerçam sistemas, sejam eles ditaduras ou regimes totalitários, que só serão desconstruídos através de um processo de politização do sujeito. Esse processo implica em construir e ampliar o arcabouço de crítica social; porém, nos sistemas antidemocráticos e autoritários há vários entraves que tendem a barrar essa construção, pode-se mencionar como exemplo o próprio processo de massificação e objetificação do homem.

Com esse aspecto, somos reportados novamente para o pensamento de Adorno e Horkheimer (1991), ao apontarem para um processo de alienação e massificação do ser humano, através de uma crítica às produções que falseiam um reconhecimento dos seres com o material representado. Nesse tipo de produção, tem-se a diversão como um escapismo social e que, simultaneamente, serve como alienação. A cultura massificada se transforma em uma máquina que extingue a individualidade e atua como manobra do Estado.

Tais ideias contribuem na análise das ações de algumas personagens de *Animal Farm*, como é o caso de Mollie.

As winter drew on, Mollie became more and more troublesome. She was late for work every morning and excused herself by saying that she had overslept, and she complained of mysterious pains, although her appetite was excellent. On every kind of pretext she would run away from work and go to the drinking pool, where she would stand foolishly gazing at her own reflection in the water (ORWELL, 1999, p. 27)<sup>42</sup>

O comportamento de Mollie denota uma extrema admiração pela cultura dos humanos, o que pode ser conferido através dos seus gostos, já que ela se interessa em se enfeitar com laços, comer açúcar, receber carinhos da figura humana, elementos que foram proibidos pelo animalismo. A única preocupação que essa personagem nutre é em satisfazer a sua vaidade e os seus desejos, mostrando-se completamente alheia ao sistema e a vida em

---

<sup>42</sup> Com a chegada do inverno, Mimoso tornou-se cada vez mais importuna. Todas as manhãs atrasava-se para o trabalho e dava desculpa de dores misteriosas, embora gozasse de excelente apetite. A qualquer pretexto largava o trabalho e ia para o açude, em cuja beira permanecia admirando a própria imagem refletida na água (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 41).

sociedade. É possível constatar esse fato, por exemplo, no momento da reunião com Major, pois ela mostra desprezo pela fala do líder, preocupa-se apenas em exibir as fitas vermelhas que a adornavam e, ao final, lança um questionamento completamente desprovido de pensamento coletivo “Will there still be sugar after the Rebellion?”<sup>43</sup> Por conta dessa absorção da cultura do outro e a sua falta de interesse com os problemas sociais, Mollie foge e vai viver com os humanos.

Junto a essa personagem, considerada a representação da futilidade da classe burguesa que apenas age em benefício próprio, o burro Benjamin também merece destaque.

Old Benjamin, the donkey, seemed quite unchanged since the Rebellion. He did his work in the same slow obstinate way as he had done it in Jones's time, never shirking and never volunteering for extra work either. About the Rebellion and its results he would express no opinion. When asked whether he was not happier now that Jones was gone, he would say only "Donkeys live a long time. None of you has ever seen a dead donkey," and the others had to be content with this cryptic answer (Ibidem, p.18-19).<sup>44</sup>

Chama-se atenção para o fato de que Benjamin não se posiciona a favor dos humanos, nem dos animais; ele é um ser neutro, completamente apolítico, inclusive se exime de manifestar qualquer posicionamento na trama. Consideramos essa personagem como sendo uma das figuras mais complexas, pois ele, assim como os porcos, é detentor da escrita e da leitura; portanto, sabia identificar as transformações nos mandamentos e *slogan*, o que significa que ele compreendia a manipulação que estava sendo instaurada, mas optava em ficar calado e simplesmente observar.

The animals formed themselves into two factions under the slogan, "Vote for Snowball and the three-day week" and "Vote for Napoleon and the full manger." Benjamin was the only animal who did not side with either faction. He refused to believe either that food would become more plentiful or that the windmill would save work. Windmill or no windmill, he said, life would go on as it had always gone on—that is, badly (ORWELL, 1999, p. 30<sup>45</sup>).

---

<sup>43</sup> Ainda haverá açúcar depois da rebelião? (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 19)

<sup>44</sup> O velho Benjamim, o burro, nada mudara, após a Revolução. Executava sua tarefa da mesma forma obstinadamente lenta com que o fazia nos tempos de Jones. Não se esquivava ao trabalho normal, mas nunca era voluntário para extraordinários. Sobre a Revolução e seus resultados, não emitia opinião. Quando lhe perguntavam se não era mais feliz, agora que Jones se havia ido, respondia apenas “Os burros vivem muito tempo. Nenhum de vocês jamais viu um burro morto”, e os outros tinham que contentar-se com essa obscura resposta (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.29).

<sup>45</sup> Os animais dividiram-se em duas facções que se alinhavam sob os dísticos: “Vote em Bola-de-Neve e na semana de três dias” e “Vote em Napoleão e na manjedoura cheia”. Benjamin foi o único animal que não tomou partido. Recusava-se a crer, tanto em que haveria fartura de alimento como em que o moinho de vento economizaria trabalho. Moinho ou não moinho, dizia ele, a vida seguiria como sempre – ou seja, mal (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.45).

O corvo é uma personagem que contribui na discussão em pauta. O primeiro ponto que se deve considerar é que ele é um animal domesticado, como se houvesse sofrido um processo de colonização, absorção forçada da cultura do outro, assim como a personagem Mollie. No entanto, o que irá diferir é que ele age de forma mais atuante no espaço.

The pigs had an even harder struggle to counteract the lies put about by Moses, the tame raven. Moses, who was Mr. Jones's especial pet, was a spy and a tale-bearer, but he was also a clever talker. He claimed to know of the existence of a mysterious country called Sugarcandy Mountain, to which all animals went when they died. It was situated somewhere up in the sky, a little distance beyond the clouds, Moses said. In Sugarcandy Mountain it was Sunday seven days a week, clover was in season all the year round, and lump sugar and linseed cake grew on the hedges. The animals hated Moses because he told tales and did no work, but some of them believed in Sugarcandy Mountain, and the pigs had to argue very hard to persuade them that there was no such place (Ibidem, p.10).<sup>46</sup>

As ações dessa personagem faz criar alguns sentidos inerentes ao poder do discurso e a participação da religião na governabilidade do Estado, sobretudo a atuação da Igreja ortodoxa Russa, durante o regime de Stalin. Em um primeiro momento, a religião foi extinta, mas depois retornou para auxiliar no desenvolvimento do stalinismo, pois entenderam a capacidade do discurso religioso em atingir as pessoas. Esse fator histórico aparece quando o corvo, na ocasião em que o Senhor Jones fora expulso da fazenda, mas retorna em outro momento.

Essa personagem não exerce uma ocupação direta no trabalho da fazenda, mas sempre está a serviço do líder. Um detalhe que chama atenção em relação ao corvo é a sua posição e trânsito na narrativa, pois, no momento da tomada do poder pelos animais, ele é retirado de cena, como se aquelas ideias que ele projetava para um tempo futuro não fizessem sentido, já que iniciaria a construção de um espaço “perfeito” para a vida dos animais. No entanto, quando o animalismo entra em um processo de ruína, desfazendo alguns dos seus preceitos iniciais, o corvo retoma a narrativa com o mesmo discurso inicial de quando o

---

<sup>46</sup> Muito mais ainda lutaram os porcos para neutralizar as mentiras espalhadas por Moisés, o corvo doméstico. Moisés, mascote do sr. Jones, era um espião linguarudo, mas também de boa conversa. Afirmava a existência de uma região misteriosa, a Montanha de Açúcar- Cande, para onde iam os animais após a morte. Essa montanha ficava em algum lugar no céu, pouco acima das nuvens, segundo Moises. Na Montanha de Açúcar- Cande, os sete dias da semana eram domingo, o ano inteiro era época de trevo, e as sebes davam torrões de açúcar e bolinhos de linhaça. Os bichos detestavam Moises, porque vivia de histórias e não trabalhava, porém alguns acreditavam nas Montanha de açúcar- Cande, e os porcos travaram grandes discussões para convencê-lo de que esse lugar não existia (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.20).

espaço da fazenda ainda era comandado pelo senhor Jones, como se pode ver na cena em que esse fato ocorre:

In the middle of the summer Moses the raven suddenly reappeared on the farm, after an absence of several years. He was quite unchanged, still did no work, and talked in the same strain as ever about Sugarcandy Mountain. He would perch on a stump, flap his black wings, and talk by the hour to anyone who would listen (ORWELL, 1986, p. 67).<sup>47</sup>

O discurso, após o retorno da personagem, vem com uma autoridade maior, considerando que ele afirmava já ter estado presente naquela montanha destinada ao descanso dos animais, após uma longa vida de trabalho. O corvo

He even claimed to have been there on one of his higher flights, and to have seen the everlasting fields of clover and the linseed cake and lump sugar growing on the hedges. Many of the animals believed him. Their lives now, they reasoned, were hungry and laborious; was it not right and just that a better world should exist somewhere else? A thing that was difficult to determine was the attitude of the pigs towards Moses. They all declared contemptuously that his stories about Sugarcandy Mountain were lies, and yet they allowed him to remain on the farm, not working, with an allowance of a gill of beer a day (Ibidem, p.67).<sup>48</sup>

O que chama atenção com essa cena, não é o discurso do corvo, mas a atitude dos porcos, considerando que no início da trama eles rejeitavam a ideia defendida por essa personagem, mas na sequência não apenas aprovam, como também incentivam a atuação naquela nova realidade. A justificativa para essa questão seria a necessidade de encontrar uma forma ou um discurso que auxiliasse a mascarar os verdadeiros ideais do animalismo e manter os ânimos daqueles animais.

O sistema opressor arquitetado fez com que os sonhos iniciais mantidos pelos bichos não fossem concretizados. Nessa direção, o discurso com o tom religioso ganha um novo ânimo como forma de evitar o descrédito dos ideais do animalismo. A felicidade que não fora conquistada pelo comando dos animais, poderia ser alcançada em outro plano, como se fosse a construção de um lapso de esperança. Diante disso, o espaço da Montanha de Açúcar-Cande

---

<sup>47</sup> Em meio ao verão, Moisés, o corvo, reapareceu inesperadamente na granja, após uma ausência de vários anos. Continuava o mesmo não trabalhava e contava histórias de sempre a respeito da Montanha de Açúcar- Cande. Encarapitava-se num tronco de árvore e arengava durante horas para quem quisesse ouvir (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.93-94)

<sup>48</sup> Chegava a afirmar ter estado lá, num dos seus voos mais altos, e ter os infundos campos de trevo, os bolos de linhaça e o açúcar crescendo nas sebes. Muitos bichos acreditavam. A vida atualmente era só fome e trabalho, raciocinavam; não seria justo que lhes estivesse reservado um mundo melhor, mais além? Coisa difícil de determinar era a atitude dos porcos com relação a Moisés. Eles afirmavam preempatoriamente que as histórias sobre a Montanha de Açúcar- Cande não passavam de pura mentira; no entanto, deixavam-no permanecer na granja, sem trabalhar, e ainda por cima com direito a um copo de cerveja por dia (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.94)

pode ser compreendida como a metáfora da utopia, quer dizer, existência de um lugar perfeito e não apenas um discurso que remete ao paraíso bíblico. Ao idealizar esse espaço, a narrativa se volta para a tentativa de manipulação e mascaramento da realidade.

As características e comportamentos das personagens denunciam uma relação de poder muito forte na sociedade, que engessa e silencia as pessoas. Eni Orlandi, ao analisar o discurso na época da ditadura no Brasil, afirma que o silêncio é um elemento que “afeta, de imediato, a identidade do sujeito”. Segundo a autora, “No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos” (2007, p.79).

Nesse processo de engessamento do sujeito, o silenciamento ocasionado pela censura utiliza-se de alguns meios para se fixar. Essas formas ou meios são caracterizados como discursos autoritários, aqueles que agem sob os sujeitos “legitimando sentidos”. Pode-se tomar como exemplo para explicar esse feito o discurso religioso, concebido com autoritário, em que a polissemia é contida, considerando que ele aparece nas narrativas em estudo.

Em *Animal Farm* esse aspecto surge metaforizado na parábola da Montanha de Açúcar-Cande narrada pelo corvo; ou até mesmo nos *Sete mandamentos* que regulam o sistema instalado pelos animais. Em *Fazenda Modelo*, o discurso aparece nas falas autoritárias da personagem Juvenal – “o boi-mor, o Justo, o Tenaz” – ou nas referências bíblicas, como no versículo da epígrafe “Não porás mordaza ao boi enquanto debulha” (*Deuteronômio*, cap. XXV, vs. 4).

O primeiro ponto a se considerar está na raiz do pensamento de Althusser (1970), quando ele conjectura que para o Estado se manter no poder, seja através das ditaduras ou regimes totalitários, necessita de auxílio de alguns mecanismos que não são apenas o Aparelho repressivo do Estado, que compreendem o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc. e que funcionam por meio da violência. É nesse espaço que entra o Aparelho Ideológico do Estado (AIE)<sup>49</sup>, que age sob o indivíduo através da ideologia dominante. No interior dessa categorização encontra-se a religião como uma potência ideológica. Ao analisar o período pré-capitalista, o teórico pondera que “evidente que existia um Aparelho Ideológico de Estado dominante, a Igreja, que concentrava não só as funções religiosas, mas também escolares, e uma boa parte das funções de informação e de

---

<sup>49</sup> Os AIE se apresentam ao observador como instituições distintas, Althusser, na citação que segue, menciona algumas: “Enumeramos nas formações sociais capitalistas contemporâneas, um número relativamente elevado de aparelhos ideológicos de Estado: o aparelho escolar, o aparelho religioso, o aparelho familiar, o aparelho político, o aparelho sindical, o aparelho de informação, o aparelho ‘cultura’, etc.” (ALTHUSSER, 1970 p.57)

cultura” (ALTHUSSER, 1970, p. 58). Através dessa ideia, consegue-se dimensionar o poder da igreja na formação ideológica. Citelli (2006) reforça esse pensamento ponderando que

uma das formações discursivas mais explicitamente persuasivas é a religiosa: aqui o paroxismo autoritário chega a tal grau de requinte que o eu enunciador não pode ser questionado, visto ou analisado; é ao mesmo tempo o tudo e o nada. A voz de Deus plasmará todas as outras vozes, inclusive a daquele que fala em seu nome: o pastor (p. 69).

Essa citação abre caminho para refletir sobre o discurso religioso, ao injetar na mente das pessoas um efeito dominante, cria um caráter monológico, ou seja, um discurso que não abre espaço para a interação, o que significa que quem fala em nome da Igreja, detém a voz suprema. Essa categoria discursiva auxilia o Estado a impor uma ordem e criar uma identidade padronizada mediante aos seus ideais.

É justamente esse caráter padronizador que será um dos pontos que as distopias irão atacar, considerando que esses aspectos tendem a construir uma sociedade totalitária. O efeito desse processo pode ser constatado nas personagens de *Animal Farn* e *Fazendo Modelo*, analisados anteriormente, pois através deles consegue-se visualizar seres com a subjetividade esmagada por um sistema que busca a uniformização e a criação de um modelo social.

### **3.4. Experiências distópicas**

É comum considerar a distopia como uma recepção às mudanças históricas advindas das revoluções, ditaduras e totalitarismo, principalmente aquelas acontecidas no decorrer do século XX. Esse contexto faz nascer um medo e incerteza no tempo presente e também no futuro. Em meio a esses preceitos negativos, surge o questionamento: será que produzir distopias é apenas projetar na escrita temores que acomete a sociedade? Entende-se que esse arquétipo literário é sustentado pelo efeito negativo da sociedade, porém o seu objetivo não é somente descrever esses elementos, mas ao descrevê-los quer levar o leitor à reflexão sobre o contexto autoritário e opressor, como se fosse um sinal de alerta.

Booker, em *Dystopian Literature*, afirma que

dystopian thought can serve as a valuable corrective to this tendency, and therefore should be thought of as working with rather than against utopian thought. In the final analysis, the most important contribution of dystopian thought may be to provide opposing voices that challenge utopian ideals, thus keeping those ideals fresh and viable and preventing them from degenerating into dogma. By taking dystopian fiction seriously and by using the dystopian impulse as a focal point for

polyphonic confrontations among literature, popular culture, and social criticism we as readers can contribute to this challenge, which is ultimately a positive one. Indeed, it may be that dystopian warnings of impending nightmares are ultimately necessary to preserve any possible dream of a better future (BOOKER, 1994, p. 177)<sup>50</sup>.

O teórico considera a ideia de pesadelo para falar do distópico, mas acrescenta o caráter positivo na ideia de que essa escrita pode ser uma sinalização para o perigo de algumas realizações utópicas. Diante disso, “desafiar os ideais utópicos” talvez seja uma expressão que mais representa a distopia, considerando a criação de alguns enfrentamentos com a realidade, de modo que, características que na sociedade utópica eram vistas como sinônimo de desenvolvimento, nas distopias caracterizam traços negativos da sociedade.

Para exemplificar esse ideário, pode-se apropriar do que a tecnologia representa em diferentes contextos, já que o mundo tecnológico plasma os espaços tanto das utopias quanto das distopias. De acordo com uma linha temporal, os meios tecnológicos começaram a se consolidar a partir da Revolução Industrial, em que a máquina ganhou conotações de aprimoramento da técnica, em favor do desenvolvimento; isto quer dizer que a tecnologia era o expoente máximo da modernidade. Embora se tenha esse fator positivo, o maquinário passou a ocupar as funções que até então eram feitas apenas pelo homem. É nesse momento que inicia um processo de “substituição”, mas também de condicionamento humano, isto é, o homem começa a restringir a sua capacidade reflexiva e passa apenas a responder e obedecer aos comandos do sistema.

O primeiro momento, da tecnologia como efeito positivo na sociedade, será um dos ideais buscados pelo mundo utópico. Nesse momento, a tecnologia, juntamente com o cientificismo, molda um processo de racionalização da vida, que, de forma contundente, é um dos fatores que servirão como crítica ao utopismo. Portanto, os efeitos negativos advindos desse processo será matéria-prima que sustentará as bases distópicas, e isso significa que a distopia irá atacar o processo de mecanização humana, fruto de um mundo racionalizado.

Podemos ver essa ideia sendo expressa nas obras em estudo se considerar o novo processo de organização daqueles espaços socioculturais e políticos. *Animal Farm*, através do

---

<sup>50</sup> O pensamento distópico pode servir como um corretivo valioso para essa tendência e, portanto, deve ser pensado como um trabalho ao invés do pensamento contrário ao utópico. Em última análise, a contribuição mais importante do pensamento distópico pode ser fornecer vozes opostas que desafiem os ideais utópicos, mantendo assim esses ideais frescos e viáveis e impedindo-os de degenerarem em dogmas. Levando a ficção distópica a sério e usando o impulso distópico como ponto focal para confrontos polifônicos entre literatura, cultura popular e crítica social, nós, como leitores, podemos contribuir para esse desafio, que em última análise é positivo. De fato, pode ser que avisos distópicos de pesadelos iminentes sejam necessários para preservar qualquer sonho possível de um futuro melhor. (tradução nossa).

projeto de criação de um moinho, advindo do animalismo, irá mostrar um movimento em que o ser se torna máquina a serviço do Estado, pois a vida começa a girar em torno dessa construção. Isso pode ser identificado nas ações da personagem Sansão que desconsidera suas limitações físicas e trabalha arduamente em função da construção daquele maquinário que facilitaria a vida em comunidade. A frase “trabalharei mais ainda”, dita pela personagem, constitui um refrão que marca esse processo de objetificação do ser.

Em *Fazenda Modelo*, a crítica ao processo tecnológico é mais claramente perceptível e, além disso, está associada a outra característica da distopia, o controle da sexualidade. O processo desenvolvimentista *Esperma Export* torna visível essa associação, em que o enredo plasma uma sociedade que busca criar um espaço modelo. A criação desse novo cenário implica em abolir a naturalidade da vida e instaurar uma mecanização, inclusive do ato sexual e da reprodução da espécie, a fim de promover uma linhagem de melhor porte, conforme apontava os manuais científicos lidos por Juvenal.

Além da tecnologia, Booker salienta outras características que modelam as distopias e “of science and technology, religion, sexuality, literature and culture, language, and History” (p.21)<sup>51</sup>. Essas caracterizações são trabalhadas pelo teórico como base para o argumento de que o desenvolvimento da vertente distópica tem uma relação com o desenvolvimento histórico e cultural da sociedade. Sobre isso, o autor diz:

I consider the principal literary strategy of dystopian literature to be defamiliarization: by focusing their critiques of society on imaginatively distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable.<sup>52</sup>

Para melhor sustentar essas ideias, o autor irá se respaldar em alguns teóricos, tais como: Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Althusser, nomes que trazem em suas argumentações, cada qual com suas particularidades, as ideias distópicas e sua relação com o tecido social. De modo geral, as distopias buscam construir sujeitos que correspondam as suas ideologias do Estado dominante. Por mais que essas literaturas, em sua raiz, expressem uma

---

<sup>51</sup> de ciência e tecnologia, religião, sexualidade, literatura e cultura, idioma e história (tradução nossa).

<sup>52</sup> Considero a principal estratégia literária da literatura distópica a desfamiliarização: concentrando suas críticas à sociedade em cenários imaginativamente distantes, ficções distópicas fornecer novas perspectivas sobre práticas sociais e políticas problemáticas que, de outra forma, poderiam ser um dado adquirido ou considerado natural e inevitável (tradução nossa)

ideia de futuro<sup>53</sup> através de um efeito de distanciamento com a realidade do autor, isso se encontra mais próximo do contexto de escrita do que possa parecer.

Nessa perspectiva de construção distópica, um dos primeiros nomes que surge nesse quadro é o do escritor russo Ievguêni Zamiátin, com a sua obra intitulada *Nós*. O livro é escrito em primeira pessoa, em que a personagem D-503 (combinação numérica, assim como o nome dos demais habitantes daquele espaço) escreve em um diário, explorando a sua percepção sobre o mundo em que vive: o Estado único. Nota-se, já pelo título, que não há uma individualidade mesmo que a narrativa seja em formato de diário, pois a ideia que está impressa é da coletividade. Para refletir melhor sobre a distopia, visualiza-se a cena inicial do livro.

Um grande momento histórico está próximo, quando a primeira INTEGRAL alçará voo para o espaço. Há mil anos, vossos heroicos antepassados submeteram todo o globo terrestre ao poder do Estado Único. Uma façanha ainda mais gloriosa está pela frente: integrar a infinita equação do universo com a INTEGRAL de vidro, elétrica e que cospe fogo. Espera-se submeter ao jugo benéfico da razão os seres desconhecidos, habitantes de outros planetas, que possivelmente ainda se encontrem em estado selvagem de liberdade. Se não compreenderem que levamos a eles a felicidade matematicamente infalível, o nosso dever é obrigá-los a serem felizes. Mas antes de recorrermos às armas, empregaremos a palavra (ZAMIATIN, 2004, p.6).

Orbitam no tecido literário as faces de um sistema opressor, em que percebe-se algumas das principais características da distopia. O grande projeto desenvolvimentista é a construção do Integral, uma nave interplanetária, cujo objetivo não é apenas ligar espaços, mas levar a mensagem do Estado Único. As paredes das residências são de vidro, o que remete os sujeitos não apenas para a ausência de privacidade, como também para a vigilância extrema<sup>54</sup>. Isso justifica porque o narrador considera a liberdade como um estágio de selvageria, que precisava ser combatido. Nessa mesma caracterização, a felicidade é concebida como fruto do processo de racionalização e padronização social, processos esses gerados pelo sistema vigente.

Diante disso, as palavras normatização, uniformização e “igualização” permeiam a narrativa, mostrando um ambiente controlado em todas as suas esferas, inclusive no que diz

---

<sup>53</sup> É importante salientar que essa ideia de futuro não aparece em *Animal Farm* e nem em *Fazenda Modelo*.

<sup>54</sup> Orwell irá explorar essa questão de forma mais contundente em *1984*.

respeito à prática sexual<sup>55</sup>, já que ela só pode ser consumada em dias pré-determinados, momento em que as cortinas das paredes de vidro podem ser fechadas, simulando uma falsa ideia de privacidade.

Escrita em 1920, ainda sob o efeito da Revolução Russa, a obra apresentou uma crítica feroz a tudo que ocorria naquele contexto até a instalação do regime totalitário. Isso justifica as dificuldades encontradas pelo autor para poder publicá-la, o que só pode ser feito em 1924. O efeito da escrita de Zamiatin foi tão corrosivo para o contexto que ele foi condenado pela escrita ácida que compunha, inclusive chegou a enviar uma carta a Stalin solicitando autorização para sair do país antes que fosse morto, uma vez que a sua morte literária já estava sentenciada.

É importante considerar que a escrita de Zamiatin serviu como pontapé inicial ou modelo para outros escritores produzirem suas distopias. *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell, e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury são alguns dos exemplos de distopias que procuram ampliar aquilo que o escritor Russo iniciara<sup>56</sup>.

Um ponto de contato entre as distopias é mostrar uma sociedade que se transformou ou está em processo de transformação, porém a mudança não é positiva. As personagens apresentam certas tensões que atuam como alavanca ao processo de desumanização, representado pelo mundo distópico. Esses seres remetem à facilidade do homem em perder a sua humanidade, afirmação que parece causar espanto, mas ao adentrar na leitura desses romances, confrontando-os com a história das sociedades, consegue-se compreendê-la.

Considerando esses traços negativos alimentados pelas distopias, o final de *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* apresenta ao leitor o fracasso de um sistema e, conseqüentemente, de um projeto desenvolvimentista (*Animalismo* e *Esperma Export*, respectivamente) que se perdeu em meio a uma política opressora. Embora os finais das narrativas lancem a ideia de um novo projeto, aqueles espaços ainda sofrem o drama de uma experiência fracassada.

Ao longo da narrativa buarqueana percebe-se um tom de saudosismo para o momento anterior ao comando do boi Juvenal; porém, mesmo com o fim da experiência pecuária comandada por esse líder, a sociedade dos animais já não pode mais retornar ao que era antes, isto é, resgatar um espaço de liberdade, considerando que aquele espaço sofrera um

---

<sup>55</sup> A partir do que já foi analisado sobre a narrativa de Chico Buarque, *Fazenda Modelo*, pode-se dizer que ela mantém um diálogo com essa questão já que a prática sexual é também controlada pelo sistema e não deve representar um contato íntimo e sentimental entre as personagens. Trata-se apenas de um processo racional.

<sup>56</sup> Nesse ponto, Booker (1994) irá considerar que textos como *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift e algumas sátiras anteriores já trazem essa reflexão sobre as utopias.

processo opressor e de perda da individualidade. Para confirmar essa questão, é preciso retomar o desfecho do enredo.

POR MEIO de um ofício bastante complicado, como que encabulado, cheio de acidentes gramaticais, acentos agudos, crases ameaçadoras, reticências, parênteses e/ou hífen, aspas, e mais vírgulas, sempre separando sujeito e verbo, como se aquele sujeito, não fizesse questão de assumir seu verbo, e, através de um ato desses, que eu não gostaria de incluir aqui, mesmo porque está dando praia, e eu não tenho nada com isso, isso é novela, é só bestialógico, então Juvenal mandou liquidar o gado restante, ele compreendido, decretando o fim da experiência pecuária, na Fazenda Modelo, e destinando seus pastos, a partir deste momento histórico, à plantação de soja tão-somente, porque resulta mais barato, mais tratável e contém mais proteína (p. 137 -138).

Observa-se que os animais são descartados e substituídos, processo que revela que o valor social que eles tinham era apenas enquanto eram rentáveis e poderiam servir à ideologia dominante. Outro aspecto a ser destacado no trecho é a ideia de se calar diante as atrocidades cometidas durante o funcionamento do *Esperma Export*, pois os culpados pelas barbáries e fracasso do projeto não assumiram a responsabilidade (o sujeito não assume o seu verbo).

No caso de *Animal Farm*, os animais sonham com um mundo melhor e diferente do momento em que vivem. Isso significa que eles não nutrem um desejo nostálgico de um tempo passado, até mesmo porque o período anterior também era marcado por sofrimento. No entanto, o final da narrativa carrega um efeito trágico, pois mostra as esperanças se diluindo através da intersecção de dois polos de poder opressores: homens e porcos. No último parágrafo, pode-se analisar o desfecho desse sonho.

Twelve voices were shouting in anger, and they were all alike. No question, now, what had happened to the faces of the pigs. The creatures outside looked from pig to man, and from man to pig, and from pig to man again; but already it was impossible to say which was which (ORWELL, 1986, p. 81)<sup>57</sup>

O final trágico dessa narrativa mostra a aliança entre porcos e humanos, a intersecção entre o tradicional e o novo, mas que não resultará em um projeto satisfatório. Os sonhos alimentados no início da trama se esvaem, pois os porcos, ao assumirem o poder, assumiram também as características que criticavam nos humanos, como o autoritarismo e o egoísmo.

A escrita de George Orwell e Chico Buarque articula os problemas do tempo e do espaço em que vivem, o que confirma a ideia defendida por Booker (1994) sobre a distopia,

---

<sup>57</sup> Doze vozes gritavam, cheias de ódio, e eram todas iguais. Não havia dúvida, agora, quanto ao que sucedera à fisionomia dos porcos. As criaturas de fora olhavam de um porco para um homem, de um homem para um porco e de um porco para um homem outra vez; mas já era impossível distinguir quem era homem, quem era porco (Tradução de Heitor Aquino Ferreira. p.111-112).

uma vez que ela deve ser compreendida em paralelo com o contexto histórico da produção. Sem dúvida, essas obras, pelo caráter amplamente empenhado, representa a coragem em debater os efeitos do medo que cercava aquelas sociedades em crise.

É comum encontrar a associação da distopia com o gênero de ficção científica, considerando os vários livros, filmes e séries que usam essa configuração para expressar o destino caótico da humanidade. No entanto, se tomar como parâmetro as narrativas em estudo, constata-se que elas não apresentam muita proximidade com esse gênero. Essa questão pode ser explicada pelas proposições de Booker (1994) ao dizer que a diferença entre esses gêneros está no fato de que a projeção distópica ataca mais diretamente as questões sociais e políticas.

O ambiente empírico constatado nas narrativas *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* plasma discussão sobre o apagamento das esperanças, a crise nas certezas, o terror e a melancolia típicos de um período de silenciamento da humanidade. Compreende como processo silenciador, o colapso da condição humana, ou seja, retirar do homem o seu direito de ser livre. Nesse contexto, a Ditadura Militar no Brasil ou o totalitarismo Russo são momentos da história que oferecem alicerce para esse processo. É nesse espaço que brota o conceito de distopia como sendo o gênero de tempos sombrios, o lado obscuro da razão, ou seja, sua face totalitária e autoritária<sup>58</sup>.

A produção literária desses períodos, plasmada no gênero distópico, é pautada em experiências negativas e sonhos frustrados, como se pode constatar no desfecho das narrativas investigadas. Esse futuro caótico e esfacelado é trabalhado nesse gênero como a materialização do efeito de complementaridade da utopia, isto é, as promessas utópicas tornam-se pesadelos nas distopias. Diante desse cenário, pode-se afirmar que as formas literárias trabalhadas nessas configurações expõem um discurso que foge ao mero desejo pela fruição estética, pois possibilita um enfrentamento com a realidade.

---

<sup>58</sup> Para pensar sobre isso, coloca-se a Ditadura e o totalitarismo em uma mesma posição, ou seja, sistemas que geram um clima autoritário e de opressão.

## CONCLUSÃO

O século XX foi um momento antagônico na história social. Se por um lado proporcionou inúmeros avanços tecnológicos e científicos, por outro testemunhou as grandes guerras mundiais. Diante disso, o fascismo, stalinismo, holocausto, as ditaduras, entre outros eventos catastróficos, colocaram a humanidade em processo de redimensionamento de suas estruturas (cultural, político, econômico), gerando o que se chamou de colapso da civilização.

Essa foi a época de repensar as utopias, ou melhor, de questionar o processo de perda das bases utópicas. Tais conflitos com as ideologias vigentes revelam uma estreita relação com projetos revolucionários, movidos pela insatisfação e desejo por mudanças. Esse pensamento está calcado em uma “práxis revolucionária”, expressão cunhada por Ernest Bloch (2005), que concebe esse processo como o principal agente de transformação social que não se fixa na ideia de um único modelo de sociedade.

No entanto, quando as bases transformadoras que mobilizam as utopias se perdem pelo caminho, cria-se um ambiente totalitário propício à proliferação das distopias. Esse clima torna-se favorável a uma vertente da produção artística e literária, popularizada, sobretudo, por meio das literaturas fantásticas, realismo mágico, ficção científica, que podem ser encontradas em filmes, séries e livros. Essa forma de representar o mundo faz críticas não somente ao conceito utópico de modelo social, advindo das utopias do século XVI, mas critica também o ímpeto revolucionário que a moldou; isto implica dizer que há uma discussão sobre o princípio teleológico da utopia e não de suas raízes.

A vertente distópica mostra a descrença nos rumos que a política e a sociedade tomaram, uma vez que cria uma atmosfera pessimista que culmina na incerteza sobre o futuro. No lastro dessa linha de pensamento, esta tese identificou como os sistemas políticos redimensionaram as estruturas sociais, tomando como parâmetros o confronto ficção/história oficial, assim como os planos intratextuais das narrativas *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*. Essas obras fazem a representação de sociedades em fase de desenvolvimento, com objetivos de criar ambientes de perfeição. No entanto, o que ocorre na trama é o contrário, ou seja, instauram-se processos que constroem ambientes hostis, sejam eles totalitários ou ditatoriais.

George Orwell e Chico Buarque são autores que seguem além do plano textual e revelam questões conflitantes que se passam nos seus tempos e espaços de vivência. Independente da questão estética, esses autores conseguiram produzir narrativas que expõem, com sensibilidade, os problemas humanos desencadeados por sociedades opressoras, como foi

possível identificar no primeiro capítulo desta tese. O termo “sensibilidade” é utilizado para demonstrar os efeitos de quem viu, viveu e representou na escrita aquela realidade do mundo.

Diante desse cenário, é possível dizer que esses autores corporificaram textualidades que não mascaram as percepções do mundo. Pode-se tomar como parâmetro, por exemplo, o fato de que Orwell revelou uma atitude política não apenas na sua escrita, mas também pela sua atuação na Guerra Espanhola na Catalunha, na sua experiência como mendigo, entre outras ações experimentadas, a fim de que atribuísse maior verossimilhança em suas produções. Na mesma direção, Chico Buarque revela o seu descontentamento político, não apenas em seus textos literários e artísticos, mas também na sua postura desfavorável ao sistema ditatorial, o que o fez, inclusive, ser exilado no período da ditadura militar.

Esses autores, seja por suas produções ou por suas atuações no cenário social, atendem ao conceito de intelectual público, pois colocam a sua escrita a serviço da problematização e das percepções do seu tempo. Diversos críticos e teóricos sustentam essa relação da escrita com a temporalidade e o espaço, dentre os quais pode-se destacar Adorno (2012), ao dizer que a escrita é um ato de barbárie, justamente por tomar para si a problematização do contexto, o que comunga, de certo modo, com Sartre (1969), ao definir a escrita como ato de escolha, mediante uma tomada de consciência por parte do autor. Outro teórico que enfatiza essa tendência de intersecção da política à literatura é Walter Benjamin (1987), o que sustenta a compreensão da arte empenhada socialmente; além disso, ele discute também os efeitos da modernidade sobre a vida humana.

Diante dessa concepção de escrita, os ambientes sociais construídos por Orwell e Buarque representam sistemas ancorados em regimes autoritários, o que possibilita a efetivação das distopias. O enquadramento discursivo dessas literaturas revela a crítica ao não cumprimento do direito do homem em exercer a sua subjetividade. Por esse motivo, a palavra “perfeição”, proposta pelo mundo utópico, tem o seu sentido deturpado, pois o que se tem não é a sistematização de um ambiente favorável, mas de um sistema racionalizado, de perda da individualidade, um ambiente opressor e manipulador. Esse deslocamento semântico mostra que, à medida que se busca a perfeição, acaba destruindo a liberdade.

Tal ideia é retomada por meio de alguns teóricos utilizados ao longo da pesquisa, que estudam a questão de forma a relacionar os elementos da ficção com eventos da história social e política. Berlin (1991) reforça a ideia de que a “distopia assume esse direito que os seres humanos têm em ser individualizados, uma vez que, a submissão a uma ideologia esmaga a liberdade e a vitalidade do homem” (p.49). Gordin (2010), por sua vez, compreende que as diferenças entre utopias e distopias não se restringem à questão do espaço, mas extrapola para

outros pontos de aproximação e complementaridade. No caso de Booker (1994), ele dirá que a distopia é uma forma de desafiar os ideais utópicos, concepção que leva o olhar distópico para um debate sobre a mecanização e a racionalização e, conseqüentemente, a perda da individualidade.

Os pontos de vista acima, que foram cruciais no desenvolvimento da tese, levam à conclusão de que a utopia e a distopia pertencem à mesma categoria literária e trazem um enfrentamento com a realidade, contribuindo na explicação da condição humana. Utopia e distopia, portanto, são forças de resistência que procuram explicar o tempo sobre diferentes perspectivas: a primeira é aquela que caracteriza o efeito de idealização do espaço e conduz o leitor a refletir sobre os problemas do ambiente em que vive; a segunda funciona como força contrária que permite a desconstrução da idealização, indicando à sociedade os perigos de certa estrutura sociopolítica.

*Animal Farm*, embora dialogue com o contexto da Revolução Russa e seus antecedentes, é uma obra que apresenta características universalizadoras que a torna crítica a diversas formas de regimes antidemocráticos. *Fazenda Modelo* segue vertente semelhante, pois é uma narrativa que está projetada no período do milagre econômico do Brasil, um momento em que crescia a economia e também a desigualdade social, em pleno regime ditatorial. Nesse sentido, ambas as produções desnudam os bastidores desses regimes, em que, diante da opressão e da tortura não seria possível a criação de um ambiente idealizador.

Há a verticalização do discurso de manipulação que opera o esmagamento da humanidade, a fim de exercer a construção de sociedades oprimidas e totalitárias. Em *Fazenda Modelo*, esse discurso é operacionalizado pelas ações da personagem Juvenal e seus correligionários, considerando que são eles que detêm o poder e o controle daquele espaço, aplicando medidas rígidas e severas aos opositores, em alusão ao Brasil daqueles anos de chumbo. Em *Animal Farm*, a manipulação é articulada na atitude dos porcos que tomam para si a centralização e organização daquele ambiente, tornando-o opressor, com *Slogans* que disseminavam falsas ideias e regras.

As narrativas partem de uma idealização, projeção utópica, mas que se desvia dessa meta ao logo do texto. Nesse desvio reside aquilo que se designa de virada distópica, quer dizer, aquele momento em que os sonhos e as esperanças são suprimidos. Diante disso, pode-se afirmar que as projeções distópicas são frutos da “era dos extremos”, que, na linha de pensamento de Eric Hobsbawn, define o período de aniquilamento de esperanças e, sobretudo, questionamento do homem sobre os seus percursos. Essas questões provocativas são plasmadas na arte e na literatura, uma vez que elas lançam diagnósticos sobre movimentos

que abalaram as estruturas socioculturais, políticas, econômicas e existenciais de épocas específicas.

O pensamento de Horkheimer e Adorno, em *Dialética do Esclarecimento* (1991), soma positivamente na discussão, sobretudo, a respeito da racionalização, caracterizada como um nova forma de barbárie e de manipulação. Esse aspecto desnuda a alienação do ser humano e o processo de massificação. Assim como Walter Benjamin (1994) esses teóricos da Escola de Frankfurt afirmaram que os agentes promotores dos episódios do século XX apresentavam o domínio da técnica, mas também o esvaziamento ou destruição da sociedade, o que causou no homem uma ilusão, já que os avanços tecnológicos e científicos aconteciam na mesma medida em que ocorria a crise da humanidade.

Esses episódios promoveram o apagamento das esperanças, a crise nas certezas, o terror e a melancolia. Inerente a essas circunstâncias, encontra-se a explicação para o termo colapso da condição humana, isto é, impedir o homem de exercer a sua liberdade. As distopias se fortalecem nessa contextualização, justamente pelo seu caráter premonitório de traços negativos à sociedade, pois, nesse ambiente, apresenta-se apenas lugar para incertezas, opressão e medo.

*Animal Farm* e *Fazenda Modelo* criam pseudos espaços estáveis e ordenados, que levam as personagens a abrirem mão de seus desejos pessoais, em prol de algo que beneficiaria a falsa coletividade. O termo “falsa” é usado para demarcar o aprisionamento do indivíduo a favor do Estado, pois representa a manipulação exercida para legitimar o poder, que implica em um efeito ideológico. Esse processo que auxilia na racionalização da vida é caracterizado por Coelho (1981), bem como outros críticos, como um dos principais fatores que promovem a proliferação do discurso distópico. O mundo utópico aparece como a representação do passado idealizado ou um saudosismo pelos tempos idos, como é o caso de *Fazenda Modelo*; ou de uma idealização na projeção de um novo espaço, como acontece em *Animal Farm*. Um ponto de convergência entre as obras é, justamente, o desenvolvimento do desfecho frustrado, ocasionado pela descaracterização dos projetos utópicos.

A crítica ao mundo utópico seria modelada pela planificação da vida que promove a falta de liberdade. Com isso, o leitor passa a vivenciar um confronto direto com a realidade, aguçando a sua reflexão sobre o mundo real e o sujeito que o habita. A produção desta tese permite afirmar que a distopia promove um efeito de complementaridade, porque reverbera contra a racionalização; nesse caso, o sujeito torna-se objeto manipulado pelo sistema, já que não possui voz e representatividade. A tomada de consciência, portanto, é impedida pela política da opressão e do medo. Essa complementaridade tem como ponto crucial o fracasso

dos ideais utópicos, das suas promessas, que historicamente estão interligadas às grandiosidades tecnológicas e na superação das crises econômicas.

A Ditadura Militar, no Brasil, e o totalitarismo, na URSS, são exemplos de processos históricos que conduziram à distopia, justamente porque possibilitaram o enfraquecimento da condição humana, pelas experiências negativas e sonhos frustrados. O desfecho das narrativas de Orwell e Buarque propõe essa leitura, pois, considerando os finais pessimistas, desnudam-se o futuro caótico e o esfacelamento das promessas utópicas. O que ecoa são pensamentos ideológicos que nasceram otimistas, mas que se transformaram negativamente ao longo do percurso. Essa transformação salienta um momento de apatia e descontrole social. Diante desse cenário desanimador representado pelas literaturas distópicas, é interessante perceber que o discurso construído foge do mero desejo pela fruição estética, pois aciona um convite à reflexão sobre a realidade perturbadora do processo histórico em construção.

Outro aspecto inerente às distopias e que se pode identificar no *corpus* desta investigação são as deturpações de valores expressos no seio social. Em consonância com essa ideia, as ideias de Paulo Ricouer (1994) dão suporte para conduzir o estudo sobre a questão temporal. Para o teórico, a questão temporal na narrativa vai além de referências verbais e estruturais do texto, uma vez que esse aspecto revela o contato da obra com o ambiente externo, ou seja, como ela capta a sociedade e como devolve essas percepções para o corpo social.

Embora as narrativas pesquisadas sejam datadas, elas fogem ao anacronismo. Este fato se justifica, por exemplo, quando se toma como base o contexto em que as produções foram elaboradas e transpõe os elementos da narrativa para a nossa realidade; desse modo, seria, pois, possível reconhecer as realidades transitadas nas estruturas de algumas sociedades atuais. Essa fuga do anacronismo pode ser percebida, por exemplo, a partir das personagens que representam os dramas humanos em variados contextos e concede voz para diversos discursos encontrados em tempos e espaços diferentes. Tal noção também denota o caráter universalizador promovido pelas obras, que dão suporte para compreender as formas de regimes antidemocrático existentes.

George Orwell e Chico Buarque revelaram-se empenhados socialmente, aspecto comprovado pela densa discussão elaborada no âmbito da criação literária que, ao transpor o plano estético, embasou o enfrentamento aos sistemas vigentes. A possibilidade do engajamento cultural engendrou, substancialmente, uma nova forma de produzir literatura, tomando fôlego nas potencialidades revolucionárias do século XX.

*Animal Farm* e *Fazenda Modelo* promovem uma leitura cultural, social e política daqueles períodos históricos. A configuração distópica se estabelece quando o olhar para esse cenário deixa de ser um modelo de sistema e passa a exercer um conflito ontológico com o tempo e o espaço. Compreender essa perspectiva implica na percepção de que a distopia cresce no seio da sociedade utópica, não como oposição, mas como juízo de valor, demonstrando os efeitos das construções idealizadas.

A utopia e a sua relação com o tempo pressupõe o intercâmbio com as grandes descobertas que impulsionaram a modernidade. Toma lugar o desejo do homem em criar um espaço melhor para viver; porém, à margem dessa construção, têm-se os efeitos nocivos dessas descobertas e promessas de mudanças, dos efeitos tecnológicos e científicos que nem sempre são benéficos. Essas falhas evidenciam um intenso processo de racionalização que obscurece o sentido da humanidade, cria uma atmosfera de incertezas, medo e insegurança. A disparidade ganha corpo nessa ambientação caótica, construindo um mundo fragmentado: um lado marcado pela esperança de mudança, e outro pela frustração dos ideais alcançados. Essa fragmentação não consegue manter apenas os aspectos positivos (o sonho), mas também o negativo (pesadelo) na construção da experiência humana.

Nesse espaço caótico, alimentado por tendências sócio-políticas que manipulam e promovem a censura, a insegurança e o medo, inclusive na arte e na literatura, cabe à escrita literária promover um confronto com essa realidade. A proposta distópica surge para representar esse desencanto que fora construído, criando discursos críticos sobre o universo referencial. A utopia apreende da realidade os aspectos históricos, sociais e políticos e lança sobre eles um ideal a ser alcançado; de modo inverso, mas, ao mesmo tempo atribuindo uma resposta a esse efeito, a distopia assume as falhas dessa realidade empírica e leva às últimas consequências. Isso explica, por exemplo, os motivos que levaram Orwell e Buarque a desenhar um final nada otimista para as distopias representadas nas suas obras.

Diante disso, essas narrativas mobilizam saberes e acionam campos da linguagem, a fim de criar uma dialética entre o homem e os seus espaços de ação. A literatura, portanto, vai além do plano estético e consolida um instrumento de síntese para leitura do mundo, assumindo um papel social. Reside, nessa atitude politizadora, o caráter humanizador da produção literária, pois, ao discutir as inquietações do homem, traz à arena discursiva um momento de análise crítica do processo histórico. Por esse motivo, o objeto literário é fruto de motivações ideológicas, não havendo lugar a produção desvinculada e descompromissada com o mundo e a vida humana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. Duas cidades, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Teoria estética**. Madrid: Taurus, 1971.
- \_\_\_\_\_. Engagement. IN: **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- \_\_\_\_\_. Crítica cultural e sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Prismas**. Trad. de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. **Dialética negativa**. Trad. José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.
- AGAMBEN, Giorgio. **The Open: Man and animal**. California: Stanford University Press, 2004.
- ALTHUSSER, L. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- ARENDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo: anti-semitismo, instrumento de poder**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1992.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERLIN, Isaiah. **Limites da Utopia: Capítulos da História das Idéias**. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Ed.), Régis Augustus Bars; MACHADO, Laura Cielavin; SPINELLI, Daniela (Orgs.). **Onze Vezes Utopia**: Estudos Comparados. Campinas: IEL-Unicamp, 2011.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Tradução: Nélvio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

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

BOWKER, George. **Inside George Orwell**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

BRUNSDALE, Mitzi M. All animals are Equal, but... Animal Farm. In: **Student Companion to George Orwell**. Library of Congress Cataloging, 2000.

BUARQUE, Chico. **Roda-Viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

\_\_\_\_\_. **Benjamin**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Chapeuzinho Amarelo**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 2011.

\_\_\_\_\_. **Fazenda Modelo**: novela pecuária. 5ª edição. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. **Irmão Alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ópera do malandro**. São Paulo: Circulo do Livro, 1978.

\_\_\_\_\_. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras. 1991.

\_\_\_\_\_; GUERRA, Rui. **Calabar: o elogio da tradição**. Civilização brasileira.

\_\_\_\_\_; Viva. In: **Chico Buarque de Hollanda**. vol. 3. RGE, estéreo. 1968.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Gilberto de. **Chico Buarque**: análise poético-musical. 2.ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CHAUÍ, M. Notas sobre Utopia. In: SOUSA, C. M., org. **Um convite à utopia**. Campina Grande: EDUEPB, 2016. Disponível em: <http://www.uepb.edu.br/download/ebooks/Um-Convite-a-Utopia.pdf>. Acesso em: Janeiro de 2019.

CHARLE, Christophe. Nascimento dos intelectuais contemporâneos. Trad. Maria Helena C. Bastos. História da Educação, ASPEHE/FaE/UFPEL. Pelotas, n.14, p.141-156, Setembro, 2003. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30225/pdf>. Acesso em:

COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 3. Ed. São Paulo: Barsileinse, 1981.

COETZEE, J. M. **A vida dos animais**. Tradução de José Rubens Siqueira; introdução e organização de Amy Gutmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FAUSTO, Ruy. **O ciclo do totalitarismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FERNANDES, Rinaldo (org.) Chico Buarque, o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos. S. P: Leya: 2013.

\_\_\_\_\_, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

\_\_\_\_\_, Rinaldo. Visões do Paraíso Perdido: sociedade e política em Chico Buarque, a partir de uma leitura de Benjamin. In: \_\_\_\_\_. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FIGUEIREDO, Carolina. Da utopia à distopia: política e liberdade. In: **Revista Online de Literatura e Linguística**, 1982. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/download/1821/1395>. Acesso em: Julho de 2019.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** São Paulo: Paisagens, 1992. (Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro).

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GINZBURG, Jaime. A escrita da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Wladimir. **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. Coleção Estado de Sítio. São Paulo: Boitempo, 2010.

GORDIN, Michael D; TILLEY, Helen; PRAKASH, Gyan. **Utopia/Dystopia**: Conditions of Historical Possibility. New Jersey: Princeton University Press, 2010.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Vozes, 1992.

HOBBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos**. O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMEM, Wagner. **História de Canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009

- HOWE, Irving. **A política e o romance**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.
- LESTEL, Dominique. 2011. A animalidade, o humano e as 'comunidades híbridas'. In: Maria Esther Maciel (org.), **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC. pp. 23-53.
- LHOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras**. Tradução Cordelia Magalhaes. São Paulo: Arx, 2004.
- MATOS, Jacinta Maria. The Road from Mandalay: Orwell e o Imperialismo. IN: VIEIRA, Fátima; SILVA, Jorge Basto da. **George Orwell e perspectiva contemporânea**. Faculdade de letras da Universidade do Porto. 2005.
- MAXIMO, A. C. **Os intelectuais e a educação das massas**. Campinas-SP: Autores Associados, 2000.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.
- MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch**: filosofia da práxis e utopia concreta. São Paulo: Unesp, 1993.
- NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: Outros de nossa cultura In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- MORE, Thomas. **A Utopia**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- HOMEM, Wagner. **História de Canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.
- OLIVEIRA, Thainá Aparecida Ramos. **Sociedade e política em Fazenda Modelo**: novela pecuária, de Chico Buarque. (Dissertação de mestrado) Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra- MT, 2016.
- ORLANDI, E. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. 6ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos**: um conto de fadas. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Animal Farm**: a fary story. London: Penguin Student editions, 1999.

\_\_\_\_\_. **Como morrem os pobres e outros ensaios.** Seleção de textos João Moreira Salles e Matinas Suzuki Jr.; tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Na pior em Paris e em Londres.** Tradução de Branca Teles da Silva. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2005.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Política: Jornalismo em tempo de guerra.** Seleção de textos Arthur Ituassu; tradução Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

\_\_\_\_\_. **Dentro da baleia e outros ensaios.** Tradução de José Antonio Arantes. SP: Companhia das letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Dias na Birmânia:** São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

\_\_\_\_\_. **Lutando na Espanha:** e recordando a guerra civil. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1986

\_\_\_\_\_. **A Caminho de Wigan Pier.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **A flor da Inglaterra.** São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Uma Vida em Cartas.** Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que é o fascismo?** e outros ensaios. Tradução Paulo Geiger. Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PAVLISKI, Evanir. **1984:** a distopia do indivíduo sob controle. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014. Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/yxn7q/pdf/pavloski-9788577982189.pdf>. Acesso em: 26/ 07/2017

PLATÃO. **A República.** São Paulo: Nova Cultural, 1999.

RAMALHO, Zé. **Admirável Gado Novo.** Disponível em: [http://www.zeramalho.com.br/sec\\_discografia\\_letra.php?id=22&todas=](http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_letra.php?id=22&todas=). Acesso em: Janeiro de 2018.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas.** 92. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RESENDE, de José Maria. **A Ditadura Militar no Brasil.** Repressão e Pretensão de legitimidade 1964-1984. Ed. 1ª, Londrina, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo I).** Campinas, SP: Papinuts, 1994.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro, Record, 2000.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual:** As conferências Reith de 1993. Ttradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAMPAIO, W. C. **Gramsci**: Política e educação. Maceió, AL: Edufal, 2007.

SARTRE, Jean Paul. A republica do silêncio. In: **Revista de Letras**, Vol. 1, No 1 (2009). Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/9>. Acesso em: 05/09/2018

\_\_\_\_\_. **Que é literatura**. São Paulo: Ática, 1969.

\_\_\_\_\_. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. Organização Charles Bally e Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SZACHI, Jerzy. As utopias ou a felicidade imaginada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TACCA, O. O narrador. In: **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

VANDRÉ, Geraldo. **Disparada**. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/geraldo-vandre/disparada.html>. Acesso em: Fevereiro de 2016.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. **Chico Buarque**: Perfis do Rio. Para seguir minha jornada: Chico Buarque. Relume Dumará: Prefeitura, 1999.

ZAMIATIN, Eugene. **Nós**. São Paulo: Alfa-Omega, 2004.

ZOLA, Èmile. **Acuso!** O caso Dreyfus. Rio de Janeiro: Atlanta, s/d.

## **ADAPTAÇÕES DA OBRA DE ORWELL**

**Animal Farm** (A Revolução dos Bichos). Direção de John Stephenson. Roteiro de Alan Janes e Martin Burke. Baseado na obra de George Orwell. Hallmark Entertainment e TNT Presents: EUA, 1999. 91 min.

**Animal Farm** (A Revolução dos Bichos). Direção: John Halas e Joy Batchelor. Roteiro: Joy Batchelor, John Halas, Lothar Wolff, Borden Mace e Philip Stapp. Baseado na obra de George Orwell. Animação. Distribuição: Versátil. EUA 1954. 72 min.