

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Lucas Antunes Oliveira

O ANIMAL HUMANO: FICÇÃO ESPECULATIVA E ALEGORIA EM *A HORA DOS RUMINANTES*, DE JOSÉ J. VEIGA E *O ANO DE 1993*, DE JOSÉ SARAMAGO

Recife, 2012

Lucas Antunes Oliveira

O Animal Humano: ficção especulativa e alegoria em *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga e *O ano de 1993*, de José Saramago

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Ermelinda Ferreira

Recife, 2012

Catálogo na fonte
Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

O48a Oliveira, Lucas Antunes.
O Animal Humano: ficção especulativa e alegoria em A hora dos ruminantes, de José J. Veiga e O ano de 1993, de José Saramago / Lucas Antunes Oliveira. – Recife: O autor, 2012.
115 p. : il. ; 30 cm.

Orientador: Ermelinda Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2012.
Inclui bibliografia.

1. Literatura Comparada. 2. Simbolismo na literatura. 3. Saramago, José, 1922 - 2010. 4. Veiga, José J., 1915 – 1999. I. Ferreira, Ermelinda. (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2012-10)

LUCAS ANTUNES OLIVEIRA

O Animal Humano: Ficção Especulativa e Alegoria em A Hora dos Ruminantes, de José J. Veiga e O ano de 1993, de José Saramago

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre da Literatura, em 6/2/2012.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a. Dr.^a. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
Orientadora – LETRAS – UFPE

Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
LETRAS – UFPE

Prof. Dr. Ricardo Postal
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2012

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo bolsa de estudos, que me permitiu dedicação exclusiva à pesquisa.

À professora Ermelinda, pelo tempo, interesse, incentivo e sobretudo pelos valiosos conselhos que trouxeram novas possibilidades.

A todos os professores e funcionários do PPGL, em especial ao professor Antony, não só por ter aceito o convite de ler este trabalho, mas também pelos outros favores e pelas iluminações durante as aulas.

Ao professor Ricardo, pela ajuda com a pré-banca e pela disposição em apontar as falhas e os acertos.

Aos amigos, todos eles, pelos momentos.

À família, a que eu já tinha e a que ganhei, pelo apoio e por acreditar.

E principalmente a Poli, pela vida, pelo amor.

- Não andar de quatro, esta é a Lei. Não somos Homens?
- Não sorver a bebida, esta é a Lei. Não somos Homens?
- Não comer carne nem peixe, esta é a Lei. Não somos Homens?
- Não arranhar a casca das árvores, esta é a Lei. Não somos Homens?
- Não perseguir os outros Homens, esta é a Lei. Não somos Homens?

H. G. Wells, *A ilha do Doutor Moreau*.

(...) vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo.

Jorge Luis Borges, *O Aleph*.

RESUMO

Esta dissertação pretende realizar uma interpretação alegórica das obras *A Hora dos ruminantes* (1974), de José J. Veiga, e *O Ano de 1993* (2007), de José Saramago, dando atenção especial para os elementos "fantásticos" (ou "especulativos") apresentados nos textos. Para isso, primeiramente, nós investigaremos esses elementos, com o objetivo de entender suas funções nas obras. Em seguida, faremos algumas considerações sobre a teoria da alegoria e sobre a recepção dos textos ficcionais. A partir desse ponto, realizaremos uma análise específica dos nossos objetos de estudo, procurando a intertextualidade entre essas duas obras que compartilham estruturas e temas similares, investigando suas semelhanças e diferenças, a fim de iluminar certos aspectos que ficariam escondidos em uma leitura individual de cada livro.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria; Literatura Comparada; José J. Veiga; José Saramago; Ficção Especulativa.

ABSTRACT

This dissertation intends to realize an allegorical interpretation of the works *A hora dos ruminantes* (1974), by José J. Veiga, and *O ano de 1993* (2007), by José Saramago, paying special attention to the “fantastic” (or “speculative”) elements presenting in the texts. For this, we will first investigate those elements, aiming to understand their functions in the works. Then, we will make some considerations about the allegory theory and about the reception of the fictional texts. From that point, we will make a specific analysis of our study objects, looking for the intertextuality between these two works which shares similar structures and themes, investigating their similarities and differences in order to illuminate aspects that would be hidden in an individual reading of each book.

KEY-WORDS: Allegory; Comparative Literature; José J. Veiga; José Saramago; Speculative fiction.

SUMÁRIO

Introdução	1
1. Narrativas do absurdo: do fantástico à ficção especulativa	5
2. Imagens e significados: considerações sobre a alegoria e a interpretação da obra literária	24
3. Os Autores e suas Obras	43
3.1. José J. Veiga e <i>A hora dos ruminantes</i>	44
3.2. José Saramago e <i>O ano de 1993</i>	51
4. Ficção especulativa e alegoria: leituras da obras estudadas	58
4.1. Cachorros, bois, homens: <i>A hora dos ruminantes</i> e o avanço da modernidade.....	58
4.2. Uma paisagem de Dalí: <i>O ano de 1993</i> e o totalitarismo.....	75
4.3. O animal humano: um contraponto entre as obras.....	88
Conclusão	107
Bibliografia	112

INTRODUÇÃO

Apesar de contar com muitos séculos de existência, as narrativas fantásticas foram muitas vezes consideradas pueris e inferiores à literatura realista por uma parte importante da crítica literária moderna (a exemplo dos defensores do realismo socialista). Segundo essas vozes críticas, a literatura fantástica, ao fugir da realidade buscando o seu material narrativo na fantasia, não poderia tratar de assuntos “sérios”, diretamente relacionados à realidade histórico-social. Contudo, o crítico Tzvetan Todorov já destacou, em seu estudo sobre tal gênero, como a literatura fantástica permitia o tratamento de temas considerados tabus pela sociedade. Ou, em suas próprias palavras: “o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre” (TODOROV, 2008, p.167). Dessa forma, embora não sendo apenas meros pretextos para tratar de assuntos velados, os elementos sobrenaturais seriam uma estratégia utilizada pelos autores para driblar a censura, institucionalizada ou não, que certos temas sofriam à época em que suas obras foram escritas.

Segundo Todorov, a literatura fantástica teria, portanto, certa *função social*. Havendo uma condenação por parte do tratamento de certos temas, essa função social da literatura fantástica seria possibilitar ao escritor a menção de tais assuntos e ao mesmo tempo evitar a condenação por parte da sociedade que os reprime. Para o crítico búlgaro, o apagamento dessa função social da literatura fantástica seria um dos motivos que levaram ao desaparecimento do gênero no século XX, uma vez que, principalmente depois da psicanálise, já não era mais necessário se utilizar de aparições fantasmagóricas ou tentações demoníacas para tratar de temas como a homossexualidade, o incesto ou a sensualidade excessiva.

Contudo, uma mudança nas estruturas sociais e políticas poderia muito bem trazer de volta tal função perdida. Um contexto no qual a censura à livre expressão das ideias se fortalecesse poderia fomentar novamente o uso de elementos sobrenaturais para camuflar o tratamento de certos temas perseguidos, como por exemplo a crítica ao próprio contexto. A literatura, assim, faria uso do absurdo, emprestando-lhe uma carga simbólica, para poder falar do absurdo em que o mundo se encontrava, onde as pessoas eram perseguidas até mesmo por exercer seu direito inviolável de se expressar.

Esse tipo de raciocínio poderia muito bem ser um dos fatores que explicariam o tipo de leitura comumente feita de *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, e *O ano de 1993*, de José Saramago. Lançadas num período politicamente conturbado (o texto de Veiga é de 1968, ano do Ato Institucional nº5, decreto que dava poderes extraordinários ao Presidente da República; já o de Saramago, de 1975, um ano após a Revolução dos Cravos, movimento militar que

depôs o Estado Novo português) e narrando histórias de opressão marcadas por elementos insólitos, ambas as obras pareciam construir alegorias que procuravam denunciar os horrores das ditaduras militar brasileira e de António Salazar em Portugal. Nesse caso, os elementos sobrenaturais, além de ressaltar o caráter alegórico dos livros, serviriam perfeitamente para driblar uma possível censura que as obras correriam o risco de sofrer.

De fato, basta uma olhada rápida na fortuna crítica das obras para verificar o quanto elas foram associadas aos regimes ditatoriais de seus países de origem. Citemos dois exemplos simples (cujo conteúdo retomaremos no decorrer desse trabalho). O primeiro deles é o famoso estudo feito por Horácio Costa (1997) sobre o período formativo da obra de Saramago; após analisar detalhadamente *O ano de 1993*, o crítico conclui que o texto indica “o desejo de participação política do escritor na época da Revolução dos Cravos, cuja projecção ideal ou alegórica segundo as expectativas ideológicas de Saramago quando da sua ocorrência parece ser a narração da reconquista redentora que a obra fragmentariamente descreve” (COSTA, 1997, p.248). Ou seja, a história do povo oprimido por uma força militar que consegue se unir e derrotar o inimigo seria uma representação alegórica do governo salazarista e da Revolução dos Cravos. O segundo exemplo está no trabalho de Gregório Dantas (2002), que, tratando justamente das leituras feitas da obra de José J. Veiga, enumera uma série de críticos que enxergaram em vários dos seus textos, dentre eles *A hora dos ruminantes*, uma referência direta à ditadura militar que se estabeleceu no Brasil após 1964.

Entretanto, os próprios autores se apresentam contrários à interpretação de suas obras como representações diretas de um momento específico da história sociopolítica de seus países. Saramago, como nos lembra Luciana Stegagno Picchio (2009), assumiu que seu livro se trata de um manifesto contra todas as formas de opressão. Quanto a Veiga, embora o autor assuma que o momento sociopolítico tenha relevância em sua produção, procura defendê-la de reducionismos alegando que sua obra trata de temas muito mais gerais do que simplesmente a ditadura militar brasileira (conforme podemos conferir em SOUZA, 1990).

Não queremos com isso tomar as afirmações dos autores a respeito de suas obras como uma chave interpretativa delas, mas apenas oferecer um argumento a favor de uma relativização dessa ideia comum que toma *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993* como frutos diretos dos regimes ditatoriais brasileiro e português. Tal relativização será uma porta aberta pela qual passamos para que possamos iniciar a proposta de nosso trabalho.

Pelo que pudemos ver até agora, os dois textos tratados estão relacionados tanto no que diz respeito aos aspectos estruturais e temáticos (uma vez que ambos se utilizam de elementos insólitos ou absurdos para narrar uma situação de opressão), quanto à leitura que a fortuna

crítica das duas obras tem comumente feito, encarando-as como representações de um regime político específico, leitura esta que, em nossa opinião, restringe o projeto dos autores para seus livros. Acreditamos que o problema não é interpretar os elementos estruturais das obras como constituintes de uma alegoria, mas sim restringir tal alegoria à simples representação de um momento histórico específico, o que tornaria os textos datados e, em certo sentido, panfletários. Nesse sentido, pensamos ser perfeitamente possível uma leitura que encare as obras como alegóricas, desde que se procure atribuir a tais alegorias (se as obras, como alegam seus autores, realmente permitirem tal leitura) um significado mais universal, evitando assim que os livros se tornem datados, uma vez que os regimes, efetivamente, se exauriram.

É justamente isso o que procuraremos fazer neste trabalho. Melhor dizendo: o que este trabalho pretende é oferecer uma leitura alegórica de *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993*, dando destaque especial aos elementos “fantásticos”, ou “insólitos”, ou mesmo “absurdos” presentes nas obras, e procurando relacioná-las entre si. Será nossa intenção, portanto, estudar a intertextualidade que existe em obras que se estruturam de forma parecida e tratam de temas semelhantes, procurando investigar os pontos de encontro e afastamento dos textos, a fim de iluminar aspectos que ficariam escondidos numa leitura individual de cada livro.

Para tanto, iniciaremos nosso processo investigando esses elementos fantásticos presentes nas obras, com o objetivo de entender seu funcionamento no interior dos textos. O termo “fantástico” será utilizado, a princípio, para se referir a todos esses aspectos que se afastem de uma representação literária tradicionalmente realista. Conforme nossa reflexão for se aprofundando, ofereceremos uma conceituação mais precisa do termo fantástico, bem como de outros termos que forem surgindo, como o maravilhoso ou a ficção científica. Além disso, veremos a quais desses gêneros as obras analisadas pertencem. Por último, tentaremos oferecer um termo que consiga ao mesmo tempo substituir o termo fantástico e abarcar todos esses gêneros tratados sob um mesmo conceito. Nessa etapa do trabalho contaremos principalmente com a ajuda de Todorov (2008), Chiampi (2008), Jolles (1972), Sartre (1968) e Causo (2003).

Logo em seguida nossas considerações se deterão sobre a teoria da alegoria. Procuraremos entender seu funcionamento desde seu princípio na antiguidade até a modernidade, dando destaque especial à questão de sua interpretação. Nosso objetivo é investigar em que medida se sustenta (ou não) uma ideia de alegoria que a considere simples transposição de conceitos ou imagens, ou seja: a ideia de que a alegoria diz *b* apenas para dizer *a*, e somente *a*. Hansen (2006) e Benjamin (2004) serão os principais teóricos que servirão de base para nossas considerações nesse momento. Contudo, para fortalecer nossa

reflexão acerca da interpretação da alegoria, acreditamos ser bastante proveitoso nos determos um pouco sobre a interpretação da obra literária de maneira geral. Para isso nos apoiaremos em Costa Lima (principalmente 1981 e 2003) e sua teoria da *mímesis*, bem como em Iser (1979, 1999 e 2002) e sua teoria do efeito estético.

O próximo passo que daremos neste trabalho será situar os textos que compõem nosso *corpus* dentro do cenário literário e extraliterário nos quais foram produzidos/lançados, bem como dentro do conjunto da obra de seus autores. Com isso tentaremos mostrar o tipo de leitura comumente feita de *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993*, a qual chamaremos de “referencial”. Além disso, evidenciando a posição que tais textos ocupam na obra de Veiga e Saramago, intentaremos revelar certos aspectos mais “herméticos” das obras e justificar nossa escolha específica por elas.

Por último, ofereceremos nossa leitura das obras estudadas, procurando relacionar todos os elementos discutidos anteriormente com a interpretação dos textos. Optaremos pela seguinte divisão dessa parte: primeiramente nos debruçaremos sobre *A hora dos ruminantes*, em seguida, veremos *O ano de 1993* e, finalmente, tentaremos fazer um contraponto entre as duas. Acreditamos, dessa forma, poder oferecer uma contribuição efetiva à fortuna crítica dos dois livros, afastando deles, mesmo que minimamente, a sombra dessa leitura referencial que acreditamos ser tão redutora, e que por tanto tempo vem escurecendo esses dois textos verdadeiramente importantes no conjunto da obra de José J. Veiga e de José Saramago.

1. NARRATIVAS DO ABSURDO: DO FANTÁSTICO À FICÇÃO ESPECULATIVA

Nosso trabalho parte do pressuposto de que certos elementos constituintes de *A hora dos ruminantes* e de *O ano de 1993* articulam-se como parte crucial das alegorias instauradas pelas obras. Tais elementos são compostos por eventos, dentro do nível diegético dos textos, que não encontram relação de semelhança com a visão tradicional do que é concebido como realidade. Ou seja, trata-se de eventos insólitos (principalmente na obra de Veiga), sobrenaturais, ou mesmo que representam um nível de desenvolvimento tecnológico ainda não alcançado pela humanidade (como ocorre no texto de Saramago). A este tipo de relação entre a realidade da obra literária e a realidade extralinguística na qual aquela é produzida e/ou consumida, e que se caracteriza por um maior afastamento entre as duas, chamaremos, provisoriamente, de *fantástico*.

Dizemos provisoriamente por termos conhecimento de que o termo fantástico já se encontra há muito tempo introduzido e discutido no âmbito da teoria da literatura e que, portanto, possui um sentido conceitual específico e delimitado dentro desse âmbito, e que não se confunde com outros conceitos semelhantes (no que diz respeito, principalmente, à relação entre as realidades literárias e extraliterárias) como o maravilhoso, o estranho ou o realismo maravilhoso. Contudo, é notório que o termo fantástico é o que mais se confunde com os outros conceitos citados (e mesmo misturando-se a eles, criando novos termos como “realismo fantástico”), ou é utilizado com um sentido mais abrangente, envolvendo mais de um desses conceitos ou mesmo todos eles. Assim, embora adotemos por enquanto o termo fantástico com um sentido conceitual mais amplo, no decorrer do nosso percurso teórico sobre esses elementos “não-realistas” das obras, procuraremos chegar a uma conceituação mais específica do termo.

Como já destacamos na introdução deste trabalho, nossa escolha provisória pelo termo fantástico, no seu sentido mais abrangente, se deve ao fato de que os elementos “não realistas” das obras estudadas serem de naturezas diferentes. Assim, enquanto não investigamos mais detalhadamente a natureza desses elementos em cada um dos textos analisados, para que possamos chegar a uma conceituação mais precisa dos mesmos, utilizaremos o termo fantástico para designá-los. Nossa intenção é, também, a de, ao chegarmos ao final do nosso percurso teórico, encontrar um termo mais adequado para designar uma perspectiva mais abrangente desses elementos “não realistas”.

Partindo, assim, de uma ideia mais geral do termo fantástico, poderíamos pensar num primeiro ponto de especificidade, que nos ajudasse a ir delimitando o termo. Para tanto,

seguiremos o exemplo de Selma Calasans Rodrigues (1988 e 2003), que divide o termo em fantástico *lato sensu* e *stricto sensu*. Para a autora (2003, p.97) o primeiro, também chamado de maravilhoso, estaria presente em grande parte das narrativas da humanidade, desde os mitos, passando pelos contos de fadas, os poemas épicos (seja as epopeias gregas ou o *Gilgamesh* sumério), a Bíblia, o Alcorão e a Cabala, os textos mágicos maias e astecas, os contos das mil e uma noites, os dramas de Shakespeare, o *Dom Quixote* de Cervantes e o *Fausto* de Goethe. Como fica claro pelos exemplos citados, a autora considera o fantástico *lato sensu* (maravilhoso) como uma categoria não restrita unicamente aos textos literários, mas sim a uma grande variedade de tipos de narrativa, sejam elas orais ou escritas. Ao contrário do anterior, o fantástico *stricto sensu* teria uma delimitação mais precisa, em termos tanto históricos quanto de organização enquanto gênero literário.

Segundo Rodrigues (2003), o fantástico como gênero literário teria nascido no século XVIII, fato que para a autora seria de natureza paradoxal uma vez que seu surgimento se deu em pleno Iluminismo, momento “da afirmação do empirismo (Locke) e da rejeição de toda metafísica, seja ela religiosa ou não” (RODRIGUES, 2003, p.98). Ou seja, o paradoxo estaria no fato de um gênero que trata de eventos sobrenaturais surgir e se consolidar justamente na época em que o racionalismo se afirmava como principal forma de compreensão do mundo. Contudo, conforme se avança na explanação da própria autora, percebe-se que tal relação entre o fantástico e o racionalismo não é tão paradoxal assim: no confronto entre o natural e o sobrenatural da literatura fantástica, este último perde sua ligação estrita com a metafísica e se converte em reflexão sobre a própria natureza humana:

O novo gênero fantástico, especialmente o do século XVIII e XIX, é que explora o choque entre a natureza e a sobrenatureza, transformando-o em fabulação. O sobrenatural perde a natureza teológica, ou seja deixa de ser ligado a magias, crenças e deuses, laicizando-se laicizando-os. Em todos os grandes temas do fantástico, pode-se observar isto: o diabo, por exemplo, (um dos temas recorrentes) torna-se um símbolo da transgressão, codifica o mal (Cazotte, Beckford, Potocki); a contaminação da realidade pelo sonho (Gautier, Nerval), o desdobramento da personalidade, o duplo inquietante (Poe, Hoffman); a viagem no tempo (Wells); as estátuas que se animam e o homem artificial (a estátua de Merimée, o Golém, o Frankstein de Mary Shelley, a boneca de Hoffman) – todos são temas antropocêntricos que invocam um certo poder demiúrgico da imaginação humana, como exercício de vontade. (RODRIGUES, 2003, p.99)

O ponto de vista de Rodrigues de que o fantástico como gênero literário nasce no século XVIII é semelhante ao exposto por Todorov em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (2008). De fato, a obra que o autor búlgaro assinala como inauguradora da literatura fantástica, “Le Manuscrit trouvé à Saragosse”, foi publicada pela primeira vez em

1804. Entretanto, enquanto Rodrigues não se preocupa em oferecer uma conceituação precisa da literatura fantástica, principalmente no que diz respeito aos seus aspectos formais, é justamente esse o interesse fundamental da obra de Todorov.

O primeiro passo adotado por Todorov para definir a literatura fantástica é situar seu livro no âmbito dos estudos dos gêneros literários. Nesse sentido, seu esforço será o definir a especificidade do fantástico enquanto gênero. Para isso ele propõe uma análise comparativa, procurando caracterizar seu objeto a partir da relação com dois gêneros que lhe são vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Segundo o teórico, existem três condições que um texto literário deve atender para ser considerado fantástico. Em primeiro lugar, é preciso que o leitor, que considera o universo ficcional homólogo ao mundo real, hesite entre uma explicação racional ou sobrenatural para os acontecimentos estranhos da narrativa. Esse leitor não se confunde com o leitor real, mas trata-se de um leitor implícito, determinado pelas configurações do próprio texto. Assim, se o texto deixar claro que os acontecimentos narrados são de ordem natural ou sobrenatural, a hesitação do leitor acaba e a obra desanda ou para o estranho (no primeiro caso, ou seja, se os acontecimentos forem de ordem natural), ou para o maravilhoso (no segundo caso). Nesse sentido, fantástico seria um gênero evanescente, que “antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo” (TODOROV, 2008, p.48).

A segunda condição, que pode ou não ser preenchida, é a de que a hesitação do leitor seja representada na própria narrativa; nesse caso, o herói da obra também não seria capaz de explicar a natureza dos acontecimentos com os quais se depara. Já a terceira condição diz respeito a certos tipos de leitura que devem ser evitadas pelo leitor: a poética e a alegórica. Nos dois casos o fantástico desaparece, porquanto os acontecimentos narrados são tomados em outro sentido que não o literal. Tal sentido é imprescindível ao gênero, pois se os acontecimentos sobrenaturais do texto não forem tomados como tais, não há espaço para a hesitação do leitor, uma vez que esta se dá devido ao choque de um acontecimento sobrenatural em um mundo que é “idêntico” ao mundo real. Ao contrário da segunda condição, a terceira deve ser satisfeita, e juntamente com a primeira constituem verdadeiramente o gênero fantástico.

Ao final de seu estudo, Todorov chama a atenção para o fato de que o fantástico tenha desaparecido no século XIX e questiona a função do gênero:

Podemos finalmente nos interrogar sobre a *função do fantástico em si mesmo*: isto é, não mais sobre a do acontecimento sobrenatural mas sobre a da reação que suscita. Esta questão parece tanto mais interessante se considerarmos que, enquanto

o sobrenatural e o gênero que o toma ao pé da letra, o maravilhoso, existem desde sempre em literatura e continuam a ser praticados hoje, o fantástico teve uma vida relativamente breve. (TODOROV, 2008, p.174).

O fato de o sobrenatural ainda continuar aparecendo na literatura após o final do fantástico¹, além de demonstrar que aquele não é o elemento fundamental deste, leva à conclusão de que é seu requisito principal, isto é, a *hesitação do leitor*, que não é mais possível. Sendo o universo ficcional do fantástico homólogo ao mundo real, e este último, ao menos até o século XIX, concebido como uma realidade bem demarcada, na qual natureza e sobrenatureza possuem lugares delimitados, no século XX, quando as certezas positivistas desmoronam e a literatura afirma sua auto referencialidade, a hesitação do leitor diante do sobrenatural torna-se insustentável. Ou como coloca o autor:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. (TODOROV, 2008, p.176).

Cabe aqui nos questionarmos se a afirmação de Todorov de que o fantástico acaba no século XIX, mais precisamente com as novelas de Maupassant (2008, p.175), é sustentável ou não. De fato, como o autor coloca, no século XX torna-se impossível pensar numa realidade imutável e objetiva²; contudo, isso não parece ser o suficiente para que a hesitação do leitor ante os acontecimentos sobrenaturais desapareça, uma vez que tanto o leitor quanto a sua hesitação são aqui elementos formais da obra, ou seja, se constroem a partir do próprio texto. Enquanto a narrativa puder manter em suspensão a verdadeira natureza dos acontecimentos sobrenaturais, a hesitação do leitor implícito continuará. O próprio Todorov admite que a hesitação fantástica pode ser encontrada em outras épocas, embora seja excepcional que essa hesitação seja tematizada pelo próprio texto (2008, p.175); contudo, a hesitação, dentro dos termos propostos pelo teórico, não pode ser criada *apenas* pelo próprio texto? A não ser que com “tematizada pelo próprio texto” Todorov queira dizer que a hesitação apareça explicitamente na diegese, através, por exemplo, da dúvida do herói; mas com isso ele parece se esquecer de sua própria afirmação de que a representação da hesitação no texto, a segunda

¹ Queremos destacar desde agora que não concordamos com a posição defendida por Todorov de que o fantástico se encerra no século XIX; como veremos adiante, ele continuou a ser praticado durante o século XX, embora tenha sofrido certas modificações em seu funcionamento.

² Ou mesmo pensar numa realidade na qual natureza e sobrenatureza sejam claramente demarcadas, o que é questionado pelo realismo maravilhoso e sua reflexão acerca da realidade latino-americana. Quanto a isso, ver Chiampi, 2008.

condição do fantástico, é apenas facultativa. Por outro lado, a ideia de que a hesitação fantástica torna-se impossível a partir do século XX porque o leitor contemporâneo já não pode acreditar numa visão da realidade que, incapaz de se firmar como puramente objetiva, é insuficiente para demarcar os limites entre a natureza e a sobrenatureza, também parece não se sustentar plenamente, uma vez que se pode supor que esta falta de demarcação potencialize ainda mais a impossibilidade de escolher uma ou outra como correta.

Comentando o fantástico em seu estudo sobre o realismo maravilhoso, Irleamar Chiampi questiona o posicionamento teórico de Todorov em recusar o fator emotivo do medo como elemento constituinte do gênero. Para a autora, o erro de Todorov está em descartar “a inquietação emotiva do leitor, para favorecer a intelectual (a vacilação), diante de um acontecimento de dupla explicação (natural e sobrenatural). Deste modo, o Autor prestigia o relato em detrimento do discurso, perdendo de vista a necessária relação entre ambos” (CHIAMPI, 2008, p.55). Embora Chiampi concorde que somente o efeito psicológico do medo seja insuficiente para caracterizar o gênero, não se deve recusá-lo completamente, como faz Todorov ao concluir que “se o sentimento de medo deva ser encontrado no leitor, seria preciso deduzir daí [...] que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor” (TODOROV, 2008, p.41). Para a autora, a impossibilidade de se escolher entre uma explicação racional ou sobrenatural para os acontecimentos insólitos narrados questiona as duas ordens que o leitor possui, a natural e a sobrenatural; diante da incerteza dos acontecimentos só resta ao leitor o temor de perceber seus sistemas referenciais desmoronando. Assim, “o efeito psicológico produzido no discurso fantástico é o temor do não-sentido: o leitor representado é a figuração da perplexidade diante de uma significação ausente” (CHIAMPI, 2008, p.55). A caracterização do fantástico a partir do efeito do medo gerado pela impossibilidade de chegar a algum sentido se adéqua melhor à episteme do leitor pós-positivista que, por não crer mais numa realidade puramente objetiva, tem potencializada sua incapacidade de se decidir por qualquer explicação dos acontecimentos narrados, seja ela racional ou não racional. Além disso, supera a argumentação de Todorov de que a literatura fantástica acaba no século XIX, tanto que o texto escolhido por Chiampi para exemplificar seu posicionamento teórico é *Lluvia de fuego*, conto de Leopoldo Lugones, publicado na antologia de terror *Las fuerzas extrañas*, de 1906.

Chegamos, portanto, a uma conceituação mais precisa do termo fantástico: este se dá pela impossibilidade de o leitor (textual) se posicionar quanto ao caráter dos eventos insólitos narrados, ou seja, se eles pertencem à ordem do natural ou do sobrenatural. Diante dessa impossibilidade, dois tipos de inquietações podem ser despertadas no leitor: para Todorov, a

inquietação é intelectual, uma hesitação entre a explicação racional ou não racional; já para Chiampì, a inquietação é emotiva, manifestando-se no terror da ausência de qualquer sentido. Seria oportuno então verificar de que maneira este conceito se articula com as obras que compõem nosso *corpus*. Contudo, antes de darmos este passo, acreditamos ser oportuno nos deter um pouco sobre o ponto de vista de um outro teórico do fantástico, Jean-Paul Sartre (1968), cuja conceituação do gênero se detém sobre duas obras produzidas no século XX, a de Franz Kafka e de Maurice Blanchot.

Em “Aminadab ou do fantástico concebido como uma linguagem”, Sartre argumenta que a literatura fantástica surgida no século XX, e que tem como exemplos Kafka e Blanchot, não se caracteriza pela hesitação do leitor; pelo contrário, diante do acontecimento “insólito” o leitor aceita-o como se se tratasse de um evento perfeitamente natural. Isso acontece porque, enquanto o fantástico tradicional, conforme é teorizado por Todorov, se dava através da irrupção de um evento sobrenatural num universo ficcional homólogo a visão de uma realidade objetiva, no fantástico contemporâneo³ todo o mundo é insólito, justamente porque o próprio homem é o ser fantástico. Dessa forma, o fantástico contemporâneo se caracteriza por um “retorno ao humano”, e renuncia aos antigos elementos sobrenaturais que o constituíam: “Não há súcubos, não há fantasmas, não há fontes que choram; há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com os objetos fantásticos.” (SARTRE, 1968, p.113). Ao retornar ao humano e proclamá-lo como o próprio objeto do fantástico, a manifestação contemporânea do gênero passa a retratar o absurdo de maneira a parecer que se trata de um acontecimento trivial. E se a trivialização do absurdo não causa hesitação nem mesmo no leitor, é porque somos obrigados a assumir a visão do herói fantástico:

Ajustamos a nossa conduta com a do protagonista, uma vez que somos o protagonista. Raciocinamos com ele; mas estes raciocínios nunca terminam; como se o importante fosse unicamente raciocinar! Mais uma vez o meio devorou o fim. E nossa razão, que deveria revirar o mundo “às avessas”, arrebata pelo pesadelo, torna-se também fantástica (SARTRE, 1968:119).

Concordando com Sartre, o próprio Todorov trata da impossibilidade de hesitação causada pela trivialização do absurdo em *A Metamorfose* de Kafka, quando comenta a transformação que o gênero fantástico havia sofrido no século XX:

³ O termo “contemporâneo” é aqui utilizado para se referir ao fantástico tratado por Sartre devido ao fato de que as obras estudadas pelo filósofo francês estarem cronologicamente bastante próximas da produção de seu trabalho.

No fantástico, o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre o fundo daquilo que é julgado normal e natural; a transgressão das leis da natureza fazem com que tomemos consciência disso ainda mais fortemente. Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, pois, (investido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente – mas Kafka conseguiu superá-lo. (TODOROV, 2008, p.181).

Novamente podemos notar como o declínio da crença em uma visão objetiva da realidade influencia o gênero fantástico. No caso de *A Metamorfose* (2005), é a visão subjetiva kafkaniana que, ao se deparar com um mundo reificado, no qual as relações sociais são tratadas como relações de mercado e o absurdo é encarado como um evento cotidiano, elabora o seu universo ficcional como um universo fantástico.

Agora que acrescentamos um novo ponto de vista teórico sobre o fantástico, e que tem a vantagem de se debruçar sobre a manifestação do gênero no século XX – século no qual as obras que estudamos foram escritas –, podemos verificar em que medida nossos objetos de análise podem ou não ser encarados como textos de literatura fantástica.

Mesmo uma análise superficial poderá descartar *O ano de 1993* como pertencente ao gênero fantástico. Em primeiro lugar, a projeção temporal da obra desloca o universo ficcional para um mundo distante do leitor⁴, e que, ao ser logo nas primeiras palavras retratado como uma pintura de Salvador Dalí (SARAMAGO, 2007, p.7), já indica o grau de distanciamento da realidade que o universo do texto instaura. Assim, os acontecimentos sobrenaturais ou impossíveis que surgirão durante o percorrer da narrativa irão corroborar esse afastamento da realidade, e não instaurar uma dúvida sobre sua procedência. Dessa forma, o leitor é forçado a aceitar o universo fantástico da obra, tornando impossível qualquer hesitação. Tampouco existe o horror do perigo da falta de significação, já que o leitor teve de aceitar que naquele universo os acontecimentos estranhos são possíveis. Além disso, a própria linguagem fronteira do texto conduz o leitor à aceitação dos acontecimentos extraordinários; com isso não queremos dizer que, por estar próxima da linguagem poética, a linguagem de *O ano de 1993* torna-se não “representativa”, nos termos propostos por Todorov (2008, p.66-67), e que isso impossibilita o fantástico, mas sim que ela contribui para que a atmosfera de “irrealidade” do mundo ficcional se intensifique. Um exemplo mais evidente dessa irrealização pela

⁴ Em princípio o leitor implícito (uma vez que o livro foi escrito na década de 1970, quando o ano de 1993 ainda estava no futuro), embora isso também valha para o leitor real, uma vez que este, dotado de informações extratextuais, como por exemplo a data de publicação do livro, tem como saber que o ano de 1993 deve ser tomado como um ano do futuro, independentemente da data em que se encontre.

linguagem ocorre devido à sua escrita versicular, que remete às narrativas míticas, terreno no qual o maravilhoso predomina.

Mas se a hesitação do leitor proposta por Todorov não é possível em *O ano de 1993* já que seu mundo é inteiramente insólito, não estaríamos por acaso no terreno do fantástico descrito por Sartre? A resposta aqui também é negativa. Os eventos mágicos que ocorrem no texto de Saramago, a mecanização dos animais e a animação das máquinas, são elementos que explicitam a falta do “retorno ao humano” que caracterizaria o fantástico contemporâneo. Aqui, embora o absurdo seja retratado, ele não é naturalizado como acontece no fantástico tratado por Sartre; ao contrário, na obra de Saramago o absurdo é exagerado, potencializado até o limite, ao ponto de se tornar um evento puramente sobrenatural.

Assim, concluímos que *O ano de 1993* não pode ser encarado como uma obra fantástica, a não ser se considerarmos o fantástico não de maneira específica (como proposto por Todorov, Chiampi e Sartre), mas sim como fantástico *lato sensu*, nos termos colocados por Rodrigues (1988 e 2003). Guardemos por enquanto esta conclusão enquanto nos detemos mais sobre nossa segunda obra estudada.

Em *A hora dos ruminantes* acompanhamos a visão de um narrador detentor de uma onisciência restrita, uma vez que é somente capaz de relatar o que acontece nos limites da pequena vila de Manaraima, ficando alheio a tudo o que ocorre além dessa demarcação. Ao leitor é vetada qualquer informação direta sobre os invasores, já que estes se instalam na tapera que se separa da cidade por um rio, ficando, portanto, fora do alcance do narrador. Assim, o leitor compartilha da ignorância dos próprios habitantes de Manaraima acerca dos estrangeiros, já que estes se revelam fechados e evitam o contato com aqueles, que por sua vez sentem-se acuados diante da introspecção dos forasteiros. Cria-se, dessa forma, uma oposição entre o *nós* (os habitantes de Manaraima, e, por extensão, o leitor, que só tem acesso a estes) e o *eles* (os estrangeiros), que não se restringe ao plano da diegese, mas que se manifesta na própria forma do romance, através do ponto de vista restrito do narrador. Tal oposição será um elemento crucial na estrutura do texto, pois é a partir dela que serão construídos os elementos insólitos da narrativa. Primeiramente, o mistério da origem dos estrangeiros: não se sabe de onde vem, quem são, o que querem, o que fazem, enfim, não se sabe nada sobre eles, já que pertencem ao *outro lado*, ao qual não se tem acesso. Em seguida surge o mistério do *poder* dos estrangeiros, forte o suficiente para dobrar duas das figuras mais marcantes e independentes da vila: o carroceiro Geminiano e o vendeiro e valentão Amâncio.

O primeiro é um negro numa sociedade majoritariamente branca que procura se afirmar tanto pelo compromisso quanto pela independência que possui com relação ao seu

trabalho, uma vez que é ele o proprietário da carroça com a qual trabalha, podendo assim oferecer seus serviços quando e para quem quiser. Geminiano a princípio se recusa a vender sua carroça aos estrangeiros, se indignando com a prepotência de um deles ao tentar impor a negociação; contudo, pouco tempo depois passa a trabalhar para eles carregando terra para a tapera, num exercício aparentemente sem sentido e interminável, e que vai gradativamente minando suas forças. Já o segundo, o vendeiro Amâncio, se destaca na pequena sociedade de Manarairema devido sobretudo à sua personalidade explosiva e agressiva. Decidido a tomar satisfações com os novos ocupantes da tapera, Amâncio vai em direção ao acampamento sob as recomendações de cuidado de seus conterrâneos, que ficam esperando o resultado de sua empreitada. Durante sua ausência surge um boato de que o vendeiro fora visto jogando peteca com os forasteiros, o que aumenta a curiosidade dos habitantes da Manarairema; porém, quando retorna do acampamento, Amâncio desconversa e quase nada revela do que de fato ocorreu em sua visita, ou sobre a natureza dos estrangeiros. Após esse incidente, o vendeiro passa a receber a visita dos homens da tapera no seu estabelecimento, em encontros vetados ao resto da população, e vai se tornando cada vez mais distante dos outros residentes da pequena cidade.

Assim como não se sabe qual é a origem dos forasteiros, também escapa ao conhecimento do leitor e dos habitantes de Manarairema *como* eles conseguiram subjugar Geminiano e Amâncio. A única coisa que se sabe é que de alguma forma eles foram dobrados e agora, querendo ou não, fazem parte *do outro lado*, e são obrigados a se submeterem aos misteriosos desígnios dos ocupantes da tapera. A vinda dos forasteiros, sua instalação e a passagem de Geminiano e Amâncio para o universo do outro lado do rio, são os principais eventos da primeira parte de *A hora dos ruminantes*, intitulada “A chegada”. Até aqui, o que podemos falar em relação ao gênero da obra? Por enquanto ainda não há nenhum acontecimento realmente sobrenatural que poderia nos levar a considerá-la uma obra fantástica, nos termos propostos por Todorov, por exemplo. De fato, se nos basearmos na proposta teórica criada por este autor, *A hora dos ruminantes*, pelo menos até o final da sua primeira parte, estaria mais próxima do gênero que o teórico búlgaro chama de “estranho”. Este seria caracterizado pela narração de “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar” (TODOROV, 2008, p.53). No caso específico do texto de Veiga, a perturbação causada nos personagens e no leitor se deve ao fato de não conseguir se chegar a nenhuma

resposta acerca dos episódios extraordinários que acontecem em Manarairema, como a chegada dos forasteiros, o trabalho inesgotável de Geminiano, o jogo de peteca de Amâncio, etc.

Contudo, dois acontecimentos narrativos importantes irão operar uma mudança estrutural no romance: a invasão dos cachorros e dos bois, que ocorrem respectivamente na segunda e na terceira partes da obra. Se até então os acontecimentos fantásticos não apareceram explicitamente no texto, a invasão dos bichos, que a princípio pode ser vista como um episódio perfeitamente explicável pelas leis racionais, ganha contornos de evento sobrenatural devido à absurda quantidade de animais que aparecem e desaparecem repentinamente. A partir daí o fantástico surge plenamente na obra de Veiga. Diante da invasão dos bichos o leitor não se dispõe totalmente a aceitar a possibilidade de um acontecimento sobrenatural (afinal, trata-se de animais comuns, cachorros e bois, e não de seres fantásticos), mas também não consegue encontrar a possibilidade de uma explicação completamente racional (já que a quantidade de animais que surge do nada parece algo impossível de se acontecer): a hesitação do leitor, então, se instaura no texto, juntamente com o fantástico, como descrito por Todorov. Da mesma forma, podemos considerar que a impossibilidade de encontrar uma explicação para a invasão dos cachorros e dos bois leva ao terror do não-sentido, o que caracteriza o fantástico proposto por Chiampi. De toda forma, parece-nos acertado dizer que, em determinado momento, *A hora dos ruminantes* efetiva-se como obra do gênero fantástico; contudo, Todorov lembra que este gênero “dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum” (TODOROV, 2008, p.47-48). Ou seja, o fantástico só dura enquanto o leitor não puder se decidir sobre a natureza dos acontecimentos insólitos e a hesitação puder ser mantida. Como já foi dito antes, sendo o leitor nesse caso um leitor implícito, isto é, um leitor textual, a hesitação durará enquanto a própria narrativa não deixar claro qual é a natureza dos eventos extraordinários. Aparentemente, essa parece ser uma afirmação óbvia, e parece funcionar para o fantástico descrito por Todorov. Nesse sentido, *A hora dos ruminantes* seria considerada uma obra do fantástico puro, uma vez que até o final da narrativa nada é esclarecido acerca dos eventos insólitos, e a hesitação duraria indefinidamente. Contudo, o romance de Veiga dará um rumo diferente à hesitação do leitor, devido ao próprio trabalho narrativo que desenvolve. Vejamos como isso acontece.

A primeira invasão dos animais pega o povo de Manarairema de surpresa, deixando-os abismados com a imensa quantidade de cães que aparentemente vêm da tapera:

Portas batiam em toda parte, gente gritava, criança chorava, galinhas em pânico, mães ralhavam, batiam, sacudiam, rezavam, homens iam e vinham correndo, procurando espingarda, garrucha, porrete, outros apenas acendiam um cigarro e iam para a janela espiar. (...)

Era impossível saber quantos seriam, quem tentou calcular por alto desistiu alarmado, eles estavam sempre passando e pareciam nunca acabar de passar. (VEIGA, 1974, p.34-35)

Após a confusão inicial causada pela invasão de inúmeros cães, segue-se a indignação com a situação que se instaura: “Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir” (VEIGA, 1974, p.35). É interessante notar que, embora os habitantes de Manaraima se admirem com a situação, não questionam sua natureza: para eles parece perfeitamente aceitável que uma imensidão de cachorros apareça vinda da tapera. Isso, contudo, não impede a hesitação do leitor, uma vez que sua representação no texto é apenas facultativa. Mesmo perante o inquestionamento dos manaraimenses, o leitor, diante do absurdo da situação, ainda não pode estar disposto a aceitar a invasão como um acontecimento natural daquele universo. Entretanto, com o decorrer da narrativa, a hesitação do leitor tomará outro rumo. Acompanhando a mudança na atitude da população de Manaraima, que, ao perceber que os cachorros não tinham intenção de ir embora, passa a tratar bem os invasores, o leitor vai pouco a pouco se acostumando com a situação até que por fim a aceita como algo natural. A atitude banal dos cachorros (dedicados apenas a brincar, fuçar e exercer suas necessidades fisiológicas, como qualquer cachorro comum) e a inalteração do tom narrativo contribuem para que o absurdo da situação de maneira geral (tanto o surgimento de uma infinidade de bichos quanto a inversão de poderes com relação aos seres humanos) seja naturalizado e aceito pelo leitor como algo comum. Algo semelhante acontece com a segunda invasão, a dos bois. Num primeiro momento de surpresa, tanto os manaraimenses quanto o leitor se inquietam com a imensa quantidade de animais saídos do nada; a situação se agrava quando o povo fica impossibilitado de sair de casa devido aos bois que literalmente tomam todo o espaço livre da cidade; mas conforme a narrativa se desenvolve, a situação se naturaliza e o absurdo é aceito, destruindo qualquer hesitação do leitor. Por fim, os bois desaparecem da noite para o dia, bem como os homens da tapera. A normalidade retorna a Manaraima e nada é revelado, muito menos questionado.

Notamos uma mudança no paradigma do fantástico descrito por Todorov. A hesitação do leitor, que deveria se manter até o final do romance, já que nenhum mistério é esclarecido, é, no entanto, desvanecida no decorrer da própria narrativa, quando o absurdo é naturalizado. Nesse sentido, o fantástico de *A hora dos ruminantes* torna-se muito mais parecido com aquele descrito por Sartre em seu ensaio. O autor, como destacamos anteriormente, argumenta que é por acompanharmos a visão do herói fantástico que aceitamos os eventos insólitos como naturais. Ora, no romance de Veiga, tanto a visão do narrador (que acompanha o ponto de vista dos habitantes de Manarairrema) quanto sua linguagem (que não apresenta nenhuma variação diante do insólito da situação), são responsáveis pela naturalização do absurdo. Cabe aqui questionar se então *A hora dos ruminantes* está na verdade totalmente de acordo com o fantástico sartreano. A resposta, contudo, é negativa. Embora o absurdo seja naturalizado e transformado numa situação aparentemente corriqueira, isso não significa dizer que todo o universo da obra veiguiana seja fantástico. Podemos dizer que ocorre uma transformação nesse universo: no início do romance o mundo ficcional é perfeitamente comum; a chegada dos estrangeiros e sua instalação na tapera cria uma atmosfera de mistério que abala a ordem e gera uma inquietação nos habitantes da pequena cidade, bem como no próprio leitor; a tensão aumenta devido à mudança bruta operada em Geminiano e Amâncio; ocorre a invasão dos cachorros e mais tarde dos bois, que leva o absurdo ao ápice, mas logo é absorvido e encarado como algo natural. Assim, é como se se passasse de um tipo de universo, natural, para outro, fantástico. Na variante do gênero descrita por Sartre, o mundo é sempre fantástico. Note-se que no texto de Kafka, como *A Metamorfose*, por exemplo, o evento insólito acontece logo no início, instaurando imediatamente o universo fantástico. Dessa forma, no romance de Veiga, é como se houvesse uma transição de uma variação do fantástico (aquela descrita por Todorov) para outra (aquela descrita por Sartre); na verdade, o que ocorre é uma terceira versão do gênero que apresenta elementos de ambas as variantes estudadas, o que revela a complexidade da obra do autor goiano.

Chegamos assim a uma conclusão quanto à natureza do gênero do texto de Veiga, podendo considerá-lo como pertencente ao fantástico, embora este seja um fantástico diferente dos descritos pelos autores que serviram de base para nossa análise. Passemos agora para a obra de Saramago, cuja conclusão acerca de seu gênero tinha ficado anteriormente em aberto.

Lembremos da nossa conclusão anterior sobre *O ano de 1993*: o texto não pode pertencer ao gênero fantástico, a não ser que pensemos este como fantástico *lato sensu*, ou seja, como o que convencionalmente é chamado de *maravilhoso*. Todorov (2008) argumenta que o maravilhoso, enquanto gênero, não possui limites claros, uma vez que diversas obras

apresentam elementos desse tipo de narrativa. Segundo o autor, “no caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2008, p.60). Assim, diferentemente do fantástico, que se define a partir da relação entre o leitor implícito e os eventos sobrenaturais apresentados na narrativa, o maravilhoso é definido pela própria natureza desses eventos. No universo do maravilhoso toda a realidade é em si mesma “sobrenatural”; sendo assim, não há lugar para qualquer hesitação do leitor frente aos acontecimentos insólitos, uma vez que eles se constituem como acontecimentos corriqueiros daquele mundo. Essa característica do universo do maravilha fica clara na colocação de André Jolles quando, ao tratar do conto enquanto forma simples (isto é, do conto maravilhoso), afirma que “o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural” (JOLLES, 1972, p.192, tradução nossa). Para o autor, a mentalidade do conto maravilhoso está ligada a uma “moral ingênua” (*morale naïve*), que julga o universo tal como o conhecemos como algo imoral, e, portanto, condenável. Consequentemente, o conto maravilhoso se opõe à realidade para se afirmar como detentor de uma moral que deve ser verdadeiramente seguida. Jolles exemplifica a afirmação da moralidade no conto através do recurso do maravilhoso por meio da comparação do conto com a lenda: “Na lenda, o prodígio do milagre era a única confirmação possível de uma verdade tornada ativa e que se tinha manifestado; no conto, o prodígio do maravilhoso é a única possibilidade que temos de ter certeza que a imoralidade da realidade deixou de existir” (JOLLES, 1972, p.192, tradução nossa). Além do maravilhoso em si, o conto se utiliza de outros recursos para afastar-se ainda mais da realidade, como a indeterminação do lugar e do tempo nos quais a história se passa (“Longe, bem longe daqui, em um país distante...”, “Era uma vez...”), bem como dos próprios personagens, que não se identificam com nenhuma figura histórica e real.

Irlemar Chiampi (2008) ao comentar o maravilhoso concorda tanto com Todorov, no que diz respeito à falta de emoções especiais provocadas no leitor, quanto com Jolles, no que se refere ao afastamento da realidade como recurso para julgar a moral comum. Além disso, Chiampi chama a atenção para o funcionamento da causalidade nesse tipo de texto em relação às narrativas realista e fantástica: “enquanto na narrativa realista a causalidade é explícita (isto é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa ela é simplesmente *ausente*: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*” (CHIAMPI, 2008, p.60). Esse ponto de vista encontra eco na posição de Selma Calasans Rodrigues (1988) quando esta

sugere a causalidade mágica – isto é, “uma causalidade totalmente arbitrária” (RODRIGUES, 1988, p.9) – como elemento caracterizador da literatura fantástica *lato sensu*.

Pelo que foi posto até aqui, parece-nos acertado nossa primeira conclusão de que *O ano de 1993* pode ser caracterizado como uma narrativa maravilhosa. Vimos que o texto de Saramago não provoca nenhuma hesitação no leitor, justamente por seu afastamento da realidade – característica que, como foi colocado acima, é elementar na narrativa maravilhosa. No caso de *O ano de 1993*, este afastamento da realidade também é reforçado pela indeterminação espacial (o enredo se passa em um local inominado), dos personagens (que não possuem nomes, sendo identificados apenas por designações de caráter geral: “um homem”, “os inquisitores”, “o comandante das tropas de ocupação”, “uma mulher”, etc.; recurso este, aliás, que será retomado em obras posteriores do autor, como *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*), e mesmo temporal (embora exista uma evidente demarcação temporal na qual se passa a história da obra – o ano de 1993 –, essa data, enquanto projeção de um tempo futuro inexistente, não funciona como uma verdadeira determinação temporal a partir da qual o leitor possa encontrar alguma referência na realidade). Estes recursos, como explica André Jolles, são úteis ao conto maravilhoso em sua finalidade de julgar a moral comum; no caso de *O ano de 1993*, eles reforçam o caráter alegórico da obra, já que a indeterminação “força” o leitor a interpretar esses os pontos indefinidos e a criar assim uma segunda leitura do texto. Além disso, a ligação entre os acontecimentos da sintaxe narrativa na obra saramaguiana só pode ser explicada por uma causalidade arbitrária ou mesmo inexistente: os eventos acontecem como acontecem não porque obedecem a uma ordem fixa, mas porque no universo da obra o impossível simplesmente não existe.

É preciso deixar claro que, embora tenhamos encontrado semelhanças estruturais entre o texto de Saramago e a forma simples “conto” descrita por Jolles, não queremos dizer que o maravilhoso do nosso objeto de estudo é idêntico ao maravilhoso analisado pelo autor holandês. Associar *O ano de 1993* a uma *moral ingênua*, como o conto maravilhoso está associado, seria cometer um grave anacronismo. Embora em certo sentido o texto deixe transparecer certo maniqueísmo que destaca o que é “condenável” – de maneira mais geral, a opressão – no mundo real, esta condenação está ligada à mentalidade de um indivíduo fruto de uma sociedade moderna (ou pós-moderna): o autor José Saramago. Nesse sentido, o maravilhoso de *O ano de 1993* não parece ser consequência da tentativa de se desassociar da realidade a fim de recriá-la a partir de um modelo de como ela deveria ser, mas sim da tentativa de denunciar os absurdos que ocorrem no mundo real através de uma deformação

absurda da realidade ficcional. Essa hipótese, contudo, só poderá ser confirmada ou contestada mais adiante, quando nos concentrarmos numa análise crítica mais detalhada da obra.

Outros aspectos do caráter moderno de *O ano de 1993* contribuem para o seu afastamento da forma mais pura ou tradicional do maravilhoso, dentre eles a fusão de gêneros que ocorre na obra. Certamente a combinação que salta logo à vista é entre a narrativa e a poesia, porém existem outros elementos importantes que constituem essa amálgama, como, por exemplo, a ficção científica. Todorov enquadra a ficção científica como uma variedade do maravilhoso, embora seja para ele um maravilhoso “imperfeito” (2008, p.63); contudo, acreditamos que essa categorização seja problemática em certos aspectos. Primeiramente, embora as obras de ficção científica apresentem uma realidade que se diferencia do mundo tal como o conhecemos, a causalidade desse universo ficcional não é necessariamente abolida, mas sim modificada. Ainda existem leis no universo que devem ser seguidas (que podem ser, inclusive, idênticas às leis do nosso próprio universo), mas que, graças a algum artifício técnico-científico que não encontra equivalência em nossa realidade, podem ser burladas. Em outras palavras, ao contrário do maravilhoso, na ficção científica o impossível é possível – tanto porque ele pode ser realizado quanto porque ele pode existir. Da mesma forma que as leis do universo da ficção científica podem ser idênticas às do nosso próprio universo, não existe nenhuma necessidade de indeterminação, seja ela temporal, espacial ou de personagens. Pelo contrário, desde seus primórdios, com a obra de Mary Shelley *Frankenstein ou o moderno Prometeu*, de 1918, a ficção científica tem sido fortemente marcada pela determinação quanto ao espaço e tempo nos quais suas histórias se passam. De fato, a determinação espaço-temporal é um elemento importante da ficção científica para ressaltar os prodígios técnico-científicos apresentados nas obras do gênero. Por último, se no maravilhoso, de acordo com Todorov, devido à própria natureza de seus elementos, não é provocada nenhuma reação particular nem nos personagens nem no leitor implícito, o mesmo não se pode dizer da ficção científica. A esse respeito, vale a pena lembrar da colocação de Farah Mendlesohn na introdução do *The Cambridge Companion to Science Fiction* (2008) de que o elemento central da ficção científica é o *sense of wonder*:

Isto é raramente reconhecido nesses termos, mas se a ficção científica possui uma narrativa imediatamente reconhecível, esta é centrada no que tem sido chamado de “sense of wonder”.

O “sense of wonder” é o coração emocional da ficção científica. David Nye descreveu essa reação como a apreciação do sublime de ocorrência natural, tais como os anéis de Saturno, ou tecnológicas: uma estação espacial ou foguete (MENDLESOHN, 2008, p.3, tradução nossa).

Se o *sense of wonder* remete em primeiro lugar a uma dimensão sentimental, a dupla significação do verbo *wonder* (que pode significar tanto o “maravilhar-se” quanto o “perguntar-se”, “indagar-se”) também nos leva a pensar numa outra característica essencial da ficção científica: a especulação. Poderíamos então pensar a ficção científica como o gênero literário que trata dos impactos da evolução de uma ciência e uma tecnologia especuladas na sociedade humana. Tal definição, embora concisa e nada inovadora, tem a vantagem de colocar em evidência os dois elementos fundamentais do gênero, sua dimensão afetiva e seu caráter especulativo.

Da mesma forma que o maravilhoso, a ficção científica em *O ano de 1993* não mantém intocáveis todas as suas características, uma vez que nessa obra os gêneros são combinados para transformarem-se em outra coisa. Embora a dimensão especulativa dos artefatos técnico-científicos, bem como o impacto dessas inovações na sociedade estejam presentes na obra ocupando posições fundamentais, como no caso do Ordenador, a inteligência artificial que comanda as tropas de ocupação, o *sense of wonder* como dimensão afetiva está ausente. Isso acontece justamente porque a ficção científica acontece num universo do maravilhoso, onde o “irreal” é a moeda corrente, e por isso não causa emoção especial alguma. Assim, retornamos novamente à dificuldade de enquadrar o texto de Saramago em algum gênero específico, tarefa que parece ser efetivamente irrealizável, dada a natureza híbrida da obra. Na impossibilidade de enquadrá-la nos moldes de um gênero que a defina (sobretudo a partir do ponto de vista dos acontecimentos sobrenaturais constituintes de seu enredo), nosso esforço até aqui foi o de refletir sobre os elementos que ela absorve dos diversos gêneros que a compõem. Nesse sentido, talvez seja esclarecedora a rede de referências tecida por Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira ao enumerar uma série de autores, obras e movimentos literários que dialogam com o texto saramaguiano:

O ano de 1993 de Saramago não se filia evidentemente ao todo dessa fase inaugural do poema-em-prosa, mas dela mantém algumas marcas. De Baudelaire, temos a configuração do espaço da cidade, não da Paris oitocentista reformada pelo Barão de Haussmann, mas de um espaço igualmente contraditório de beleza e miséria. De Maldoror temos as imagens fortes que, pelo seu sadismo e violência gratuita, provocam repugnância no leitor. De Rimbaud, há o clima profano de iluminação e de vidência oracular. De Raul Pompéia, a presença do cosmo arruinado e do sujeito como espectro. De Saint-John, há a imprecisão espacial, a despeito do título que circunscreve os acontecimentos a 1993. E do surrealismo temos a atmosfera de sonho e pesadelo, de ruptura com a realidade objetiva, de consumação psíquica, de subversão dos estados anímicos. Em como com todos eles, observa-se o pregnante visualismo que ultrapassa os limites da realidade perceptível. (OLIVEIRA, 1999, p.204)

O fato de que os autores, obras e movimentos levantados pela autora estejam ligados à poesia não é acidental. Se até agora tratávamos de gêneros tipicamente narrativos para analisar o texto de Saramago, a citação de Maria Lúcia Wiltshire nos ofereceu uma visão de outra dimensão da obra, sua relação com os gêneros poéticos. Esses, ao interagir com os gêneros narrativos, modificam-nos e, por sua vez, também são modificados, num processo dialético que estabelece a estrutura da obra. Entretanto, não iremos nos estender muito mais nessas especulações. Acreditamos ter sido possível dar uma ideia da congregação de gêneros e tendências que *O ano de 1993* representa, quais são as características principais dessas fontes que a obra internaliza e reconstrói, e como elas funcionam neste novo artefato que é o texto de Saramago. Se nossa reflexão não foi detalhada e exaustiva, acreditamos, contudo, que ela seja suficiente para o nosso propósito. Assim, passemos a um último objetivo deste segmento do nosso trabalho.

No início deste capítulo chamamos a atenção para o caráter genérico que o termo fantástico não raramente assume nos estudos literários, designando qualquer tipo de narrativa que fuja às convenções firmadas e difundidas pelo Realismo/Naturalismo do século XIX, ou seja, que procure retratar a nossa realidade de maneira mais fiel possível. Contudo, no decorrer de nossa explanação, procuramos demonstrar que, ao lado desse sentido mais geral, há também uma linha teórica que reivindica uma maior especificidade para o termo, exemplificada pelos estudos de Todorov e de Sartre. Além do fantástico *stricto sensu*, destacamos mais alguns termos e conceitos que procuram delimitar a especificidade de outros gêneros que também se afastam, em maior ou menor grau, da nossa visão generalizada da realidade, como foi o caso do maravilhoso e da ficção científica. Se, portanto, concordamos que esses gêneros devem ser tratados em suas especificidades, o que implica utilizar uma terminologia delimitadora para designá-los, qual termo seria mais coerente para abarcá-los sob uma conceituação comum a todos?

Voltemos um pouco ao ponto em que tratamos da ficção científica e do *sense of wonder*. Nessa ocasião, mencionamos a dupla significação do verbo *to wonder*, e que uma delas, a que pode ser traduzida pelo verbo “perguntar-se”, aludia à dimensão especulativa da ficção científica. A partir dessa dimensão, foi cunhado o termo *ficção especulativa* para referir-se à ficção científica; mais tarde o termo passou a ser utilizado como um conceito guarda-chuva que designa todo tipo de literatura que especule a respeito de uma realidade diferente da nossa, abarcando diversos gêneros como o fantástico, a ficção científica, a fantasia, utopias e distopias, o horror e o realismo maravilhoso. Podemos perceber, pela variedade de gêneros abarcados, que o termo ficção especulativa é bastante semelhante ao que

Selma Calasans Rodrigues chama de fantástico *lato sensu*. A semelhança entre os termos existe mesmo do ponto de vista histórico dos objetos que eles designam: “A partir desse ponto de vista amplo, podemos dizer que a mais antiga forma de narrativa é fantástica” (RODRIGUES, 1988, p.14); ao passo que Roberto de Sousa Causo afirma: “É possível afirmar que o objeto deste estudo – a literatura especulativa – existe e sempre existiu sob a forma das narrativas orais: o que era contado à volta das fogueiras nos campos e cavernas do paleolítico deviam ser narrativas de deuses e demônios, fantasmas e avatares cujas ações podiam promover o desenvolvimento ou a destruição de uma comunidade” (2003, p.25). Essas colocações fazem sentido se se considerar que ambos os termos podem oferecer uma abrangência realmente grande, que na verdade pode mais nos atrapalhar do que nos auxiliar. Causo se esforça, por exemplo (e isso fica evidente na citação do seu texto realizada acima), em evidenciar como a ficção especulativa possui raízes nas narrativas míticas. Não negamos que isso esteja correto, como, aliás, já havia sido demonstrado antes, não só com relação à ficção especulativa, mas à literatura de maneira geral, por Northrop Frye em seu *Fábulas de Identidade* (1999). Porém é mais acertado tomar as duas formas narrativas como instâncias distintas a fim de se evitar cair numa generalidade ainda maior do termo ficção especulativa que deformaria nosso ponto de vista sobre o objeto que estudamos. Nesse sentido julgamos proveitoso assumir a posição adotada pelo próprio Causo, e que fica explícita quando o autor procura deixar claro o objetivo de seu estudo:

Nosso objetivo é encontrar pistas dos elementos formativos da literatura especulativa (que especula sobre a realidade), mas sempre tendo em mente que as obras que os contêm podem não ter sido produzidas dentro dessa chave. Veremos que o autor moderno de ficção especulativa, se não é de fato o fruto de uma tradição literária que vem da antigüidade e deságua no mar da especulação, muitas vezes retorna ao passado para apropriar-se dessa herança e transformá-la em um novo produto. Também nesse novo objeto muitas vezes entrelaçam-se fato e ficção, sob uma nova luz, em uma constante reconstrução da realidade, nessa tentativa relativizadora e de compreensão indireta dos nossos modos de percepção e interação com o real. (CAUSO, 2003, p.34).

Essa confluência de tradições presente na ficção especulativa nos leva a compreender melhor, por exemplo, a utilização de gêneros historicamente tão distantes, como o maravilhoso e a ficção científica, em *O ano de 1993*. Contudo, ela não seria a única característica definidora desse tipo de literatura. O último segmento da citação acima destaca um ponto crucial da ficção especulativa, que fica mais claro em outra colocação do autor:

Trata-se de um efeito básico da ficção especulativa – a construção de uma realidade que é ao mesmo tempo próxima e distante da percepção do leitor, de modo que a sua percepção crítica possa ser recuperada. Em essência, uma realidade alternativa

por meio da qual o leitor acessa a sua própria realidade de modo renovado (CAUSO, 2003, p.33).

Esse efeito elementar da ficção especulativa pode ser perfeitamente explicado através da teoria da mimesis elaborada por Luiz Costa Lima. Entretanto, como vamos tratar dela mais profundamente no próximo capítulo, deixaremos por enquanto de lado essa nossa anotação e nos limitaremos a observar que a ficção especulativa se define como a tentativa de construir uma realidade que tanto se assemelha quanto se afasta do universo conhecido pelo leitor para que este possa encará-lo a partir de uma nova percepção crítica. Nesse sentido, torna-se justificável nossa escolha pelo termo para abarcar sob um ponto de vista comum as duas obras escolhidas para análise, *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993*. E isso se dá justamente porque nosso propósito é entender como os elementos dessas obras que não correspondem àquilo que tomamos por realidade se configuram de forma a criar uma alegoria que interpreta criticamente essa mesma realidade da qual as obras, paradoxalmente, se afastam e se aproximam.

2. IMAGENS E SIGNIFICADOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ALEGORIA E A INTERPRETAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA

No capítulo anterior deste trabalho, procuramos classificar as obras que estudamos a partir dos eventos insólitos que ocorrem em seus enredos. Embora tenhamos tentado oferecer uma classificação que desse conta da especificidade de cada obra (chegando assim à conclusão de que *A hora dos ruminantes* está mais próxima da literatura fantástica, enquanto que *O ano de 1993* se caracteriza pela multiplicidade de gêneros), procuramos também encontrar um termo que se referisse de maneira mais global a esse tipo de obra que se “afasta” da realidade, e que substituísse o controverso termo “fantástico”, utilizado indiscriminadamente para tratar de conceitos específicos ou genéricos. Assim, optamos pelo termo “ficção especulativa” para designar esse tipo de literatura da qual tratamos. Consequentemente, podemos dizer que os elementos que analisamos se tratam de “elementos especulativos”. Como havíamos sugerido, tais elementos são parte essencial da alegoria instaurada por cada obra. A tarefa que nos cabe agora é a de tratar da alegoria e procurar entendê-la em relação ao nosso objeto de estudo.

Com isso não queremos dizer que nossa intenção é distorcer a teorização sobre a alegoria com o intuito de adequá-la ao nosso objeto, mas sim que procuraremos, através da reflexão sobre o modo alegórico, esclarecer alguns dos problemas relacionados às obras analisadas. De modo especial, desejamos, com este segmento do nosso trabalho, encontrar uma resposta para a determinada pergunta: a leitura que comumente se tem feito de *A hora dos ruminantes* e de *O ano de 1993* que relaciona diretamente as alegorias das obras com o contexto sociopolítico no qual elas foram produzidas, ou seja, que enxerga nos textos uma crítica velada ao regime ditatorial militar brasileiro e salazarista português, é realmente a mais acertada ou mesmo única possível? Relacionada a essa, outra pergunta surge: seria a alegoria um mero tipo de transposição que fala isso para dizer aquilo, e no qual o *isso* é completamente esvaziado de significado em favor de uma total significação do *aquilo*?

Para Todorov (2008), a alegoria se caracteriza por ser uma espécie de proposição em que as palavras possuem pelo menos dois sentidos: um próprio ou literal, denotativo, e que se opõe ao sentido figurado, conotativo, identificado pelo autor como o “sentido alegórico” (TODOROV, 2008, p.69). Contudo, somente em alguns casos o sentido literal é apagado para que se considere somente o sentido figurado; nesse caso, estaríamos diante da alegoria pura. Além disso, é preciso que o duplo sentido independa da interpretação do leitor, mas que, ao contrário, apareça na obra de maneira explícita. A partir daí Todorov elenca uma série de

gradações de subgêneros que vão do alegórico puro até o fantástico, seu objeto de estudo. O gênero que mais se aproxima da alegoria pura é a fábula, tanto porque nela o sentido literal se apaga completamente em favor do sentido figurado, quanto porque a alegoria é claramente demarcada através da lição de moral que é apresentada ao final do texto: quando a lemos, tomamos consciência de que a história anterior não deve ser tomada ao pé da letra.

Para Todorov, essa quebra da literalidade operada pela alegoria destrói a possibilidade do fantástico no texto, uma vez que, se os acontecimentos sobrenaturais narrados são tomados como outra coisa que não acontecimentos sobrenaturais verdadeiros, não há espaço para a hesitação. Contudo, o próprio Todorov oferece exemplos, quando enumera as possibilidades de subgêneros entre o alegórico puro e o fantástico, nos quais a hesitação fantástica e o sentido alegórico aparecem na mesma obra, e mesmo de textos em que há a hesitação entre o sentido literal e o sentido alegórico. Essa contradição fica mais clara quando observamos sua primeira argumentação feita para desconsiderar a possibilidade de conciliação entre a alegoria e o fantástico:

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-los ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico (TODOROV, 2008, p.38).

Não nos parece muito consistente uma argumentação que para tratar de um traço específico de um gênero (o fantástico) se utiliza de outro como exemplo (a fábula, ou o maravilhoso). Mas além disso, essa passagem serve para demonstrar que o ponto chave da argumentação de Todorov é que o fantástico não pode existir num texto que tem o seu sentido literal completamente apagado; fato este que, como ele mesmo admite posteriormente, não ocorre com todo texto alegórico: “a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, *outras vezes que os dois devem estar presentes juntos*” (TODOROV, 2008, p.71, grifo nosso). Assim, é possível que o fantástico se manifeste no primeiro nível do texto, ou seja, o literal, e ainda assim seja mantido o sentido alegórico, uma vez que este está presente num segundo nível, o figurado. Essa argumentação é importante por demonstrar que o fantástico não pode ser pensado apenas com base na sua relação com a referencialidade⁵, mas sobretudo a partir de sua própria construção textual, ou seja, como um *modo narrativo*. Com isso também

⁵ Entendemos o conceito de referencialidade como Costa Lima o apresenta: “a matéria-prima real que serve de conteúdo para a significação veiculada por meio de um código qualquer” (1974, p.37).

defendemos nossa tese de uma leitura alegórica de um texto fantástico como *A hora dos ruminantes*.

Embora tenhamos falado até agora sobre “a” alegoria, João Adolfo Hansen (2006) chama a atenção para o fato de que, a rigor, não se pode tratar desse tropo no singular, pois existem dois tipos: uma que é expressão, entendida pela Retórica como ornamento do discurso, e conhecida por “alegoria dos poetas”; e uma que é hermenêutica, de interpretação religiosa, denominada “alegoria dos teólogos”. Ambas podem ser conceituadas da seguinte maneira: algo que “diz *b* para significar *a*” (HANSEN, 2006, p.7); entretanto, o sentido dessa conceituação muda de acordo com o tipo de alegoria. A alegoria dos poetas, desenvolvida na antiguidade, se caracteriza por ser uma construção, e, portanto, por depender da intenção do autor do discurso, bem como por ter sua interpretação guiada por certas regras retóricas. Já a alegoria dos teólogos, que é cristã e medieval, se distanciava da Retórica greco-latina por ter como pressuposto o *essencialismo*, isto é, a crença na Bíblia e no mundo como os dois livros escritos por Deus. A partir desse pressuposto, a alegoria hermenêutica procura “ler” no mundo passagens da Bíblia e vice-versa, bem como ler no Antigo Testamento episódios do Novo Testamento. Assim, a passagem da fuga dos hebreus do Egito liderados por Moisés, por exemplo, é entendida pela alegorização cristã como uma prefiguração da ressurreição de Cristo. Dessa forma, a diferença entre os tipos de alegoria pode ser entendida nos seguintes termos: “ao passo que a Retórica greco-latina teorizou a alegoria como simbolismo lingüístico, os padres primitivos da Igreja da Idade Média a adaptaram, pensando-a como simbolismo lingüístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e no mundo” (HANSEN, 2006, p.12).

Embora os dois tipos de alegoria não sejam necessariamente excludentes (Hansen cita o *Apocalipse* como um tipo de texto que permite ambas as interpretações alegóricas), nosso interesse recai somente sobre a primeira forma alegórica, ou seja, a alegoria dos poetas, já que esta se trata de uma forma fundamentalmente poética. Convém tratar um pouco da alegoria como entendida na antiguidade para podermos compreender melhor as transformações que ela sofreu até chegar à modernidade. Nesse primeiro momento de nosso percurso o estudo de Hansen será bastante valioso.

Para tratar da alegoria dos poetas, Hansen (2006) utiliza como exemplo um poema de Horácio, a Ode XIV, *Ad Rempublicam* (À República), no qual a Roma ameaçada pela guerra civil é alegorizada por meio de um navio em meio a um mar tempestuoso. A ode, que já havia sido comentada pelo retor romano M. Fábio Quintiliano como exemplo de uma alegoria clara, serve para demonstrar a relação entre um sentido primeiro, ou próprio (no caso Roma e a

guerra civil), e o sentido segundo, ou figurado (o navio e o mar). Relacionando esses termos com a terminologia proposta por Todorov (2008), o sentido figurado aqui equivale ao “sentido literal” do autor búlgaro, e o sentido próprio ao “sentido alegórico”. Essa inequivalência terminológica cria certa confusão, uma vez que aquilo que vínhamos tratando por “sentido figurado” neste trabalho (bem como o sentido que é comumente associado a essa expressão) equivale ao sentido conotativo, ou o “sentido alegórico” todoroviano. Contudo, Hansen se serve desses termos para se referir aos conceitos tratados anteriormente em nosso trabalho por retirá-los da Retórica, já que procura entender a alegoria dos poetas à luz deste conjunto de regras do discurso, o que, por sua vez, leva a entender a alegoria como *tropo*. Essa relação é esclarecida pela seguinte anotação do autor:

Assim, como linguagem figurada na Retórica antiga, o tropo implica dois sentidos: o *figurado*, que é o próprio tropo que o leitor lê, e o *literal* ou *próprio*, que é um ideal de sentido próprio, sem figuração, implícito no tropo. A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado. Por isso, ela é também uma espacialização prevista do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado) (HANSEN, 2006, p.31, grifo do autor).

Percebe-se, tanto pelo conjunto da citação, quanto pela própria terminologia utilizada para descrever os dois níveis da alegoria, que o sentido figurado é construído a partir do sentido primeiro, ou seja, do sentido próprio. Contudo, como era possível que a interpretação da alegoria fosse diretamente remetida ao seu sentido literal, ou melhor, ao sentido literal segundo o seu próprio autor? Pois, como coloca Hansen referindo-se ao poema de Horácio,

O termo “nave” foi situado num contexto verbal que permite ao leitor lê-lo, simultaneamente, como designação concreta, a ele relacionando as sinédoques, e como significação intelectual, metafórica, com ele substituindo “república”. Há um sentido figurado, ordenado como metaforização contínua, e um sentido próprio, produzido *somente* na leitura do figurado. Dir-se-ia, hoje, que é o figurado que *produz* o próprio, não como seu 1.º, mas como uma de suas virtualidades. Para Horácio e Quintiliano, o primeiro sentido é realmente preexistente como sentido literal: a alegoria é sua ornamentação (HANSEN, 2006, p.41, grifo do autor).

Ou seja, hoje se percebe que há, na alegoria, uma potencialidade interpretativa, mas que, durante a antiguidade, era minguada devido ao princípio de que o sentido próprio era o sentido primeiro do qual a alegoria derivava como mera ornamentação. Situação semelhante encontrava a própria *mimesis* durante a antiguidade. Segundo Luiz Costa Lima, a pluralidade

da *mimesis* (ou a “dobra da palavra⁶”) encontrava grandes restrições na sociedade grega antiga: embora potencialmente infinita, a dobra da palavra era limitada pelo fato da *mimesis* possuir uma função social muito bem demarcada: a de ser uma forma de reconhecimento dos pares sociais com a comunidade a qual pertencem; “noutros termos, a capacidade infinita de dobra da palavra, i.é., de iluminar e, ao mesmo tempo, sombrear o iluminado, é de fato, limitada pelo papel a que se presta: o de ser um meio de captura da identidade social” (LIMA, 2003, p.43).

Assim, para que a interpretação correta do sentido literal fosse garantida, era preciso que houvesse algum mediador regulatório entre a obra alegórica e o público receptor. A partir do estudo de Hansen, é possível enumerar dois aspectos fundamentais nessa mediação. O primeiro deles diz respeito à concepção de linguagem na antiguidade, que supõe a existência de um grau zero da língua em que a palavra possuiria uma transparência absoluta em relação à coisa designada; a partir daí, existe uma série de substituições possíveis até se chegar ao hermetismo total, no qual já não se pode encontrar nenhuma provável relação direta entre a coisa e a palavra. Nesse sentido, as metaforizações antigas deveriam obedecer a certas convenções estabelecidas (embora, evidentemente, não fossem tomadas como convenções, mas sim como um fato natural da linguagem) sob o risco de se tornarem incompreensíveis para os receptores. Isso explica a classificação da alegoria elaborada pelos retores antigos, tendo como pressuposto a relação de clareza entre o sentido próprio e o sentido figurado: *tota allegoria*, ou alegoria perfeita, aquela que é fechada em si mesma, e cujo sentido figurado se afasta do sentido próprio em direção ao total hermetismo; *permixta apertis allegoria*, ou alegoria imperfeita, aquela cuja relação entre o sentido figurado e o próprio está a serviço da clareza, sendo possível, portanto, identificar o segundo implícito no primeiro; e *mala affectatio*, ou *inconsequentia rerum*, ou mesmo incoerência, aquela que é composta por uma série de metaforizações que, por pertencerem a campos semânticos disparatados, produzem incongruência.

A classificação da alegoria feita pelos retores antigos já nos possibilita antever o segundo aspecto fundamental na mediação entre o público e a obra alegórica levantado por Hansen: a regras de composição e interpretação de textos transmitidas pela Retórica. Vimos que a clareza é o critério adotado pelos retores para subdividir a alegoria; a posição de importância que a clareza recebe na reflexão sobre o alegórico se justifica por ser uma das

⁶ Ou como coloca o autor: “desde que a palavra encontrou uma situação social em que pôde desenvolver a ambigüidade sob forma de atualização do contraditório, deixou de aparecer como palavra una e se mostrou biface, *palavra em dobra*” (LIMA, 2003, p.43, grifo meu).

qualidades que compõem o *bem fazer*, juntamente com a *brevidade* e a *verossimilhança* (HANSEN, 2006, p.44). Assim, a produção da alegoria estava subordinada ao conjunto de regras instituídas pela Retórica, já que era esta que instaurava as convenções necessárias para a compreensão do discurso. Nesse sentido, ela não só regulamentava a elaboração da alegoria como também a sua recepção. Ou, como coloca Hansen,

a desmontagem da alegoria se faz como remontagem de um ato de fala e de suas regras. No espaço da *urbs* romana, cultura oral que hipervalorizava a memória do costume, a retórica efetuava uma estratificação dos discursos, setorializando-lhes o sentido em vários campos de significações sempre prováveis e previsíveis por subcodificações cognoscíveis e conhecidas de todos. Falar de modo verossímil implicava, como se lê em Cícero, um dever e um direito dos homens livres como ato e fato políticos. Caso de Sêneca, levando o dever de falar às últimas consequências.

Pode-se dizer que o discurso antigo é uma fala cujo significado já se encontra previamente conformado pela rede retórica significativa, que é seu código. A adequação é, também por isso, relacional, definindo-se pela posição e função no sistema e pela distribuição prática dos usos (HANSEN, 2006, p.51).

Essa citação de Hansen se assemelha à anterior, de Costa Lima, por mostrar a função social do discurso poético em uma sociedade antiga. Tanto num caso como no outro, essa função social regula as possíveis interpretações do discurso, subordinando-o, no caso da *mimesis* grega, ao reconhecimento dos pares sociais com a comunidade a qual pertencem, e, no caso da Retórica romana, ao dever e ao direito do cidadão de ser compreendido e de compreender.

A alegoria barroca é, em certo sentido, devedora da concepção antiga de linguagem como transparência entre a palavra e a coisa; como coloca Walter Benjamin, a “alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco regressa à Antiguidade, num sentido místico e histórico-natural” (BENJAMIN, 2004, p.185). Benjamin, em seu livro *Origem do Drama Trágico Alemão* (2004), levanta a tese de que a alegoria barroca floresceu devido ao impulso dos humanistas em decifrar os hieróglifos egípcios. Estes, assim como a linguagem na antiguidade, eram entendidos a partir de sua relação direta entre aquilo que designava e o que era designado; porém, no caso dos hieróglifos, essa relação poderia ser tanto de ordem histórico-natural (a relação entre a imagem e seu “conceito” seria tão natural e imediata que resistiria mesmo às mudanças históricas, ao contrário do que acontecia com a linguagem alfabética que, por ser meramente convencional, caía em determinado momento no esquecimento), quanto místico-religiosa. Tratando das reflexões de um desses eruditos humanistas, Benjamin destaca que

No seu comentário às *Enéades* de Plotino, Marsílio Ficino nota a propósito da arte dos hieroglifos que através dela os sacerdotes egípcios ‘teriam pretendido criar algo que se pudesse comparar ao pensamento divino, uma vez que a divindade não possui o conhecimento de todas as coisas como uma representação mutável, mas por assim dizer como a forma simples e imutável da coisa. Os hieroglifos, portanto, como imagem das ideias divinas! Como exemplo aduz o hieroglifo, usado para o conceito do tempo, da serpente alada que morde a própria cauda: a imagem específica e fixa da serpente fechada em círculo conteria toda uma série de ideias associadas à multiplicidade e mobilidade da concepção humana do tempo que une começo e fim num rápido ciclo, que ensina a prudência, que traz e leva consigo as coisas’ (BENJAMIN, 2004, p.184).

A decifração dos hieróglifos pelos eruditos humanistas, contudo, teve alguns problemas. Em primeiro lugar, não existia nenhuma “retórica” aplicável aos hieróglifos que pudesse superar a verdadeira, embora negada, convencionalidade de seus significados; sua interpretação só poderia ser feita através da investigação do signo em si. Além disso, o *corpus* utilizado nas pesquisas dos humanistas era retirado de uma obra chamada *Hieroglyphica*, escrita por Horapólon, possivelmente nos séculos II ou IV d.C., e que se ocupava “dos hieroglifos simbólicos ou enigmáticos (...), meros pictogramas, distintos dos signos fonéticos, que eram apresentados aos hierogramatas no âmbito do ensino religioso como último degrau de uma filosofia mística da natureza” (BENJAMIN, 2004, p.183). Assim, os signos estudados estavam muito mais próximos do hermetismo, o que tanto dificultava sua interpretação quanto fomentava a multiplicidade de decifrações.

O hermetismo dos signos hieroglíficos, contudo, não minou o ânimo dos sábios humanistas; ao contrário, cada vez mais crescia a convicção de que este tipo de enigma, acessível apenas aos mais eruditos, era a melhor forma de guardar as os princípios capitais da autêntica sabedoria da vida. A popularidade da expressão hermética cresceu tanto que o termo “emblemática” passou a designar as mais diversas linguagens figuradas, como a egípcia, a grega e a cristã. A fixação pela ideia de que certos tipos de imagens encerravam em si as grandes verdades do mundo contaminou todos os domínios da atividade intelectual nos meados do século XVII, chegando ao ponto de se considerar que qualquer coisa poderia ser representada por imagens. Benjamin cita alguns trechos da *Ars heráldica* de Blöcker para demonstrar até onde esse caminho levou, dentre os quais escolhemos um: “Os cavalos brancos significam a vitória da paz depois da guerra, e ao mesmo tempo a velocidade” (BLÖCKER apud BENJAMIN, 2004, p.189). A dupla significação para o signo heráldico do cavalo demonstra a multiplicidade interpretativa que as imagens estavam submetidas; à significação puramente individual somava-se a força da pressão exercida pelas significações herdadas da tradição antiga, o que fazia com que uma mesma imagem pudesse traduzir conceitos antagônicos, e, potencialmente, qualquer coisa.

A pluralidade da significação imagética humanista influenciou enormemente na construção da forma da alegoria barroca, que, ao contrário da antiga, regulada em suas interpretações pela Retórica, abre-se à multiplicidade de significações legada pela “emblemática”. Entretanto, nosso entendimento do fenômeno alegórico no barroco se fortalece se nos atermos ao contraponto, feito pelo próprio Benjamin, da alegoria com o símbolo. O filósofo alemão se apoia nas ideias de Creuzer para diferenciar as representações simbólica e alegórica: “esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea. No caso da alegoria há uma substituição..., no do símbolo, o próprio conceito desce e integra-se ao mundo corpóreo, e a imagem dá-o em si mesmo e de forma não mediatizada” (CREUZER apud BENJAMIN, 2004, p.179). Para Benjamin, a categoria do *tempo* é, portanto, essencial na diferenciação entre a alegoria e o símbolo: neste, o conceito e a imagem estão completamente integrados, e o universal manifesta-se no particular imediatamente, assim como ocorre na experiência do instante místico; sua decifração seria, portanto, instantânea. Já na alegoria, o conceito é representado na imagem, porém se mantém diferenciado desta. A não integração entre os dois polos alimenta a mútua alusividade de um para com o outro, o que significa dizer que a alegoria é essencialmente dialética. Assim, o instantâneo da integração simbólica torna-se impossível para a alegoria, que, em seu movimento dialético, revela-se como uma progressão de momentos, o que exige uma lenta decifração de seus significados. Dizendo de outro modo:

Ao passo que no símbolo se apresenta directamente uma unidade instantânea em que, a cada instante, se mostra a ideia “encarnada, tornada sensível”, entidade à qual preside um princípio intensificador da tensão interna entre as partes avulsas, e que garante a atracção mútua entre elas (contribuindo para a unidade da obra), na alegoria há uma “progressão ou sequência de instantes” (CANTINHO, 2002, p.62).

Opondo-se ao todo orgânico do símbolo, “as leis que presidem à construção alegórica são as da dispersão, a da separação, leis que destroem e fragmentam a unidade” (CANTINHO, 2002, p.64). É justamente por sua fragmentação e pela tensão dialética que estabelece entre o seu significante e seu significado que “a alusividade da alegoria é *pluralista* e não monista [como seria a do símbolo] (...) *Sua maneira de reportar-se ao todo consiste em aludir sem cessar ao outro*” (MERQUIOR apud LIMA, 1981, p.75). Vejamos, por fim, comentário do próprio Benjamin sobre a oposição entre o símbolo e a alegoria:

A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser fixada com a precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria do tempo [...]. Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela

fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprimi-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela é-o apenas nas estações da sua decadência (BENJAMIN, 2004, p.180).

Entender a referência feita por Benjamin à *facies hippocratica* da história significa se debruçar sobre a concepção, desenvolvida no Barroco, da História como “produto da queda humana” (CANTINHO, 2002, p.42). Entendida também como natureza, a visão da história barroca, contudo, não caminha para a redenção escatológica nos moldes da visão da história vigente na Idade Média, que encarava a miséria humana como uma etapa necessária para sua salvação. De maneira inversa, carente de um ponto de vista teleológico da natureza, a visão da história barroca mergulha no desespero da falta de sentido para a vida humana, que, afastada do Éden devido ao pecado original, envolve-se na brevidade e caminha inevitavelmente para a morte. Sendo esta a única e verdadeira companheira constante do ser humano, a morte torna-se, ao mesmo tempo, extremamente trivial e significativa:

Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetraram, como sementes, na condição criatural, pecaminosa e fora da Graça (BENJAMIN, 2004, p.180-181).

Essa visão da história como catástrofe se afasta tanto da visão teleológica medieval, quanto da visão progressista iluminista, uma vez que ambas pressupõem uma redenção final, seja pela salvação divina, como é o caso da primeira, seja pela crença no advento do ser humano perfeito através da evolução moral e racional, no caso da segunda. Dessa forma, a representação alegórica condirá melhor com a visão histórica barroca do que a representação simbólica; esta está mais de acordo tanto com a visão medieval (por apresentar, no instante místico, a organicidade entre o sensível e a significado transcendente da divindade), quanto com a visão iluminista (por representar a perfeição da unidade entre a forma e o significado verdadeiro). Ao invés da unidade e do significado último, a alegoria privilegia a fragmentalidade e a eterna referência ao outro. Se na alegoria antiga essa referência já existia,

no Barroco esse procedimento é potencializado devido à impossibilidade de sentido da própria história natural:

a alegoria petrifica a linguagem e faz dela um *perpetuum mobile*, no qual não há mais lugar para a praia do significado último esperado. A linguagem, assim como o Ser para os românticos, é vista do ponto de vista da alegoria como uma cadeia infinita de passagens entre significantes que remetem a outros significantes: a linguagem é o meio privilegiado da reflexão, ela é o *Reflexionsmedium* mesmo. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.31-32, grifos do autor).

Nesse sentido, é preciso compreender que a história natural representada pela alegoria se oferece ao público como *ruína*. Tanto porque ela revela a precariedade e a brevidade da existência humana, inclusive de maneira explícita, ao representar o “resto de um mundo que já foi e que já se foi” (KOTHE, 1986, p.68), quanto por, em sua eterna remissão ao outro que se desenvolve numa cadeia infinita de significados, expor os destroços daquilo que *não foi* e que *não é*. Dessa forma é possível entender como a alegoria, em sua fragmentalidade e impossibilidade de apresentar um significado último, se converte na forma de expressão própria da visão barroca da história como catástrofe.

Esse percurso reflexivo nos possibilitou entender, de maneira geral, os fundamentos da alegoria, tais como foram entendidos por Walter Benjamin, em relação aos dramas trágicos barrocos, o principal objeto de estudo do filósofo alemão. Acreditar que sua teoria possa ser diretamente transposta de seu contexto original, ou seja, o Barroco alemão, para o nosso contexto atual, e, em especial, para as obras que estudamos, seria diminuir tanto a originalidade da tese de Benjamin quanto o nosso esforço em compreendê-la. Entretanto, como destaca Costa Lima ao tratar das diferenças entre a alegoria descrita por Benjamin e a produzida por Machado de Assis,

Tais diferenças, embora importantes para que não se recaia numa concepção atemporal do alegórico, não prejudicam contudo o decisivo: exaltando e simultaneamente desvalorizando o particular, o tratamento alegórico facilita a entrada em cena do leitor, que, com seus valores e expectativas socialmente condicionadas, empresta ao texto uma pluralidade de significações, *com base na própria estratégia de composição do texto*” (LIMA, 1981, p.76).

Essa pluralidade de significações da alegoria percebida por Benjamin e comentada por Costa Lima é justamente o aspecto que queremos destacar em nosso estudo. Mas o comentário de Costa Lima possui também o mérito de ressaltar a importância da interação entre o leitor e o texto na significação da alegoria. Nessa breve anotação, Costa Lima supera a condição imposta por Todorov (2008, p.71) para a existência da alegoria, a saber, que ela esteja

explícita no texto; seguindo a estratégia de composição da obra ficcional, o leitor é capaz de identificar e significar a alegoria mesmo que sua existência não seja explicitada pela obra. Além disso, evidencia a temporalidade do processo interpretativo da alegoria, que, como já foi dito, se diferencia completamente do processo decifratório do simbólico, o qual, segundo Benjamin, se caracteriza por ser imediato: “o critério temporal que rege o funcionamento da alegoria é totalmente diferente do simbólico, exigindo, por conseguinte, a analiticidade do objecto e a sua decomposição, isto é, a decifração lenta, indirecta e progressiva das convenções ou conceitos, que se inscrevem nas imagens alegóricas” (CANTINHO, 2002, p.62).

Entretanto, não podemos dizer que a pluralidade interpretativa gerada a partir da inserção dos valores e expectativas do leitor seja uma exclusividade da alegoria. Pelo contrário, isso é parte essencial do fenômeno literário, como demonstra a teoria do efeito estético elaborada por Wolfgang Iser. Em seu clássico texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (2002), Iser argumenta que todo texto ficcional é composto por três atos de fingir. O primeiro deles, a *seleção*, é responsável por retirar da realidade extratextual os elementos referenciais que compõem o texto ficcional. Estes, apartados de seu contexto original, adquirem nova significação semântica, que tanto destaca sua nova configuração quanto revela o que foi negado nesse processo. Essa nova perspectiva, que suprime, valoriza e suplementa os elementos contextuais exprime um intento de expressão, que, por sua vez, permite identificar uma intencionalidade do texto ficcional. É importante destacar que essa intencionalidade não se confunde com a “intenção do autor”, mas sim é construída a partir das configurações do próprio texto. O segundo ato de fingir é a *combinação* dos elementos anteriormente selecionados. Com a combinação, esses elementos, já previamente alterados devido à seleção, são novamente semantizados, dando um destaque ainda maior para o que eram e o que se tornaram. O último ato de fingir, o *desnudamento da ficcionalidade*, é responsável por colocar o texto ficcional entre parênteses, fazendo com que ele, embora não seja o mundo real, seja tomado *como se* assim o fosse. Dessa forma, o mundo ficcional configura-se como um *análogo* do mundo real, que revela uma determinada interpretação a respeito deste. Assim, semelhantemente aos atos anteriores, o desnudamento da ficcionalidade permite uma nova perspectiva do mundo real, tanto pelo que o texto ficcional afirma quanto pelo que ele nega.

Para Iser, as negações constituem um importante elemento na construção do sentido do texto, pois “ao negar a validade do segmento selecionado, ela recorta o seu sentido anterior e assinala a motivação não verbalizada, subjacente ao próprio ato de negar e responsável pelo

seu direcionamento (ISER, 1999, p.31). O outro elemento essencial para a interpretação são os vazios (ou lacunas) deixados no texto, resultantes do fato de que nem tudo numa história pode ser contado na íntegra. A estrutura básica do texto ficcional, portanto, pode ser descrita como uma série de segmentos determinados interligados por conexões indeterminadas. Estas indeterminações devem ser preenchidas pelo leitor a partir dos segmentos determinados, constituindo a interação entre o texto e o leitor. Dessa forma

lacunas e negações impõem uma estrutura peculiar a essas atividades constitutivas do processo de leitura e, ao mesmo tempo, estimulam o leitor a suprir o que falta. No caso das lacunas, falta estabelecer a conexão dos segmentos. No caso das negações, falta encontrar a motivação para anular o que parece familiar (ISER, 1999, p.29).

Dáí conclui-se que o texto ficcional não pode ser considerado um objeto fechado, e que permite apenas um único significado final mas que, pelo contrário, é apenas uma tipo de estrutura que só se concretiza em sua interação com o leitor. Nesse sentido, não existe leituras certas ou erradas do texto literário, apenas leituras arbitrárias ou aquelas que procuram seguir as coordenadas deixadas na configuração do próprio texto. Um comentário final de Iser resume bem a questão aqui levantada:

O texto é um sistema de (...) combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação do leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio de outro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação (*Vorstellungstätigkeit*) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto (ISER, 1979, p.91).

Assim, a plurificação de significados não é algo exclusivo da obra alegórica, mas é natural a qualquer texto ficcional, da mesma forma que em ambos os casos é preciso que o leitor siga as pistas deixadas na estrutura da própria obra para não correr o risco de chegar a uma significação arbitrária. Contudo, como já ressaltamos através da citação de Costa Lima, o tratamento alegórico facilita a entrada do leitor no texto. E isso porque a alegoria “não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (BENJAMIN, 2004, p.176). A alegoria “fala” sobre alguma coisa, que é o outro ao qual ela sempre remete, e nessa remissão, a alegoria também funciona como uma representação do outro. Podemos dizer que a alegoria é uma dupla representação, tanto em seu nível literal (aquilo que ela efetivamente “diz”), quanto e em seu nível figurado (aquilo que ela “quer

dizer”), o que, por sua vez, exige uma dupla participação do leitor, que na sua interação com a obra alegórica precisa significá-la nos dois níveis.

Fizemos até aqui uma articulação da teoria da alegoria de Benjamin com as considerações de Iser sobre o texto ficcional, na tentativa de mostrar que a alegoria se caracteriza por fomentar a pluralidade de significações. Contudo, para explicar com mais consistência o porquê de certas leituras dos nossos objetos de estudo, que insistem na relação direta entre a dimensão alegórica das obras e o contexto sociopolítico no qual elas foram produzidas, procuraremos também articular a teoria da alegoria com a teoria da *mimesis*, nos termos propostos por Luiz Costa Lima.

Grande parte do esforço teórico de Costa Lima foi dispensado no intuito de resgatar o conceito de *mimesis* do ostracismo em que havia caído devido à errônea relação com o conceito de *imitatio*, fruto de uma confusão feita pelos comentadores de Aristóteles (LIMA, 1984). Para o autor, a *mimesis* não se confunde com a *imitatio*, uma vez que esta supõe uma relação direta com a realidade que a alimenta, enquanto aquela funciona por outros meios. A realidade representada na obra literária, por sua vez, não se trata da realidade empírica. Como explica o semiótico Izidoro Blikstein (2001), nós, por meio da linguagem, não temos acesso à realidade propriamente dita, mas a uma realidade “fabricada”. Um dos elementos centrais nessa fabricação seria a práxis (entendida no sentido marxista do termo, ou seja, como o conjunto de atividades de um grupo social que determina, de maneira geral, suas condições de existência), na medida em que ela determinaria os traços distintivos da realidade empírica, sendo determinante em todos os aspectos da dimensão simbólica humana, incluindo aí a linguagem. Contudo, pelo fato de ser a principal organizadora do processo cognitivo humano, a linguagem agiria sobre a práxis interpretando-a e efetivando-a, levando a um ciclo no processo de fabricação da realidade. De maneira semelhante, Costa Lima argumenta que nosso acesso à realidade se dá por meio de representações sociais. Estas, que são derivadas das classificações (formas de hierarquizar o mundo, resultante de um processo similar ao da ação da práxis, nos termos de Blikstein), são o meio através do qual damos significado ao mundo dos seres e das coisas. Apoiando-se nesse pressuposto, Costa Lima elabora uma distinção entre o real e realidade: “o real não se confunde com a realidade. Se esta, entendida como natureza, é prévia e independente do homem, sua conversão em real se faz através de um processo duplo, paralelo mas distinto: por sua nomeação – que não se restringe a dar nome a partes da realidade – e pela formulação de molduras determinadoras da situação decodificante da palavra” (LIMA, 1981, p.223).

A partir daí já se torna possível entender a diferença entre a *mímesis* e a *imitatio*. Esta, embora tenha sua origem nas conceituações sobre a *mímesis* de Aristóteles, abandona a categoria do possível que era inerente à *mímesis*, e em seu lugar abraça a categoria da verossimilhança, mais precisamente a verossimilhança externa. Em outras palavras, a *imitatio* supõe haver uma relação de homogeneidade entre aquilo que é representado e seu representante. Ao artista cabe a tarefa de corrigir e ajustar a matéria retirada do referente, afastando dela o que há de contingente e impuro e revelando o seu conteúdo de verdade; o que vale dizer que a *imitatio* pressupõe uma visão essencialista da realidade, cuja substância pode ser acessada diretamente pelo olhar humano.

A *mímesis*, ao contrário, não pressupõe uma visão essencialista do mundo, uma vez que o seu produto (ou *mimema*) não pretende se confundir com a realidade. É justamente tentando evitar uma teoria essencialista tanto do mundo quanto da arte, que Costa Lima procura entender a *mímesis* como um tipo especial de representação social, especial porque opera a representação de representações. Isso significa que entre o produto da *mímesis* e as representações que o alimentam existe uma distância que torna estas passíveis de serem reconhecidas, questionadas e apreciadas. Tal distância atribui ao *mimema* um caráter paradoxal, pois ao mesmo tempo em que o impede de agir diretamente sobre o mundo, faz com que se possa refletir sobre ele, experimentar-se a si próprio nele. Contudo, ao mesmo tempo em que se distancia das representações, o produto da *mímesis* precisa se manter próximo delas, pois se o *mimema* se caracterizasse apenas por seu afastamento com relação às representações, se confundiria com a ação de interpretá-las. A proximidade do *mimema* com as representações é o que garante o interesse do leitor, uma vez que é por ela que este reconhece na obra ficcional as representações sociais que a alimentam. Em outras palavras, o leitor se identifica com a obra ficcional porque encontra nela uma semelhança com suas próprias representações sociais, o que vale dizer que se entre as representações contidas na obra e as que o leitor possui não houver o mínimo de semelhança, não há identificação e, por conseguinte, não há recepção da obra. Nesse ponto, percebe-se a retomada da teoria do efeito estético de Iser por Costa Lima na medida em que este último apreende, através de sua reflexão sobre a *mímesis*, a necessária interação entre o texto e o leitor para que seja construído o significado da obra:

A obra mimética, portanto, é necessariamente um discurso com vazios (Iser), o discurso de um significante errante, em busca dos significados que o leitor lhe trará. Os significados então alocados serão sempre transitórios, cuja mutabilidade está em correspondência com o tempo histórico do receptor. Por esta intervenção necessária do outro, o receptor, o produto mimético é sempre um esquema, algo inacabado,

que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diverso do que o produziu. (LIMA, 1981, p.232)

Com isso, afirma-se, mais uma vez, a potencialidade interpretativa da obra mimética, e, por extensão, da obra alegórica. Será possível já para nós, neste momento, compreender o porquê da frequência das leituras de *A hora dos ruminantes* e de *O ano de 1993* que relacionam estas obras diretamente com o contexto dos regimes ditatoriais vigentes à época da produção/recepção dos textos? Antes de tentar responder a tal pergunta, seria interessante comentarmos algum estudo que trate as obras sob esse ponto de vista. Para tal, escolhemos um texto que se debruça especificamente sobre *A hora dos ruminantes* (mas que, em termos gerais, poderia dizer o mesmo sobre *O ano de 1993*), por considerá-lo um exemplo do ponto de vista que pretendemos discutir. Outro dado que aumenta nosso interesse pelo estudo é sua perspectiva de encarar os elementos insólitos da obra de Veiga como aspectos centrais na construção de uma alegoria – perspectiva esta que compartilhamos.

O texto em questão é o artigo de Vera Lucia Paganini, “O fantástico alegórico e a realidade sociopolítica em *A hora dos ruminantes* – José Jacinto Veiga” (2007). A partir do título já se torna óbvio o caminho seguido pela analista: considerar os acontecimentos insólitos ocorridos na narrativa da obra de Veiga como uma séria de metáforas que, juntas, constituem a alegoria de um momento sociopolítico, no caso a ditadura brasileira. Assim, a chegada misteriosa dos homens “vestidos de roupas, que, de conformidade com a descrição do narrador, sugerem roupas de militares” (PAGANINI, 2007, p.126) que exercem sobre a pequena vila de Manarairema um poder injustificável, bem como a posterior invasão espantosa de inúmeros cachorros e bois, são vistas como alegorias da opressão do regime militar: “Ora, não é difícil interpretar, se fazemos o jogo alegórico, estas invasões (cachorros e bois) como alusão às tropas militares ao invadirem ruas, praças e estabelecimentos comerciais, e domésticos impondo à força, o domínio do terror” (PAGANINI, 2007, p.128).

A autora tem razão em dizer que “não é difícil interpretar”; pois, na interação que ela estabeleceu com o texto em sua leitura, os vazios deste foram preenchidos com as representações sociais que a analista possui acerca da ditadura. Sem importar tanto se ela chegou a viver mesmo o momento do regime militar, ou se ela só teve acesso a tal momento através do conhecimento vicário (inclusive através de leituras de textos críticos sobre a obra, que já tenham relacionado o romance de Veiga com a ditadura), o que interessa é notar que as suas representações sociais sobre a ditadura, ou seja, sua visão de mundo, são entendidas como semelhantes às colocadas na obra pelo autor, o que leva a analista a ver na alegoria a representação de um período específico. Esse período, ao se procurar compreender a obra à

luz de seu contexto de produção/recepção, só pode ser encarado como o da Ditadura Militar, mesmo que Veiga tenha negado essa relação direta. Pois, como bem coloca Fabiana Ferreira da Costa: “o produto mimético faz com que o receptor articule e dialogue seus parâmetros culturais com os da obra, nesse processo, a cena segunda passa a ter um significado diverso do que o produtor da obra lhe emprestou” (COSTA, 2010, p.49).

Não queremos tachar de errada a análise de Paganini (bem como, a priori, todas as análises semelhantes realizadas por outros analistas), mesmo porque, como já alertamos, segundo a estética da recepção, não existe leitura “errada” do texto literário, mas somente leituras arbitrárias, e a argumentação da analista nega a arbitrariedade de sua leitura. Contudo, consideramos sua leitura redutora, justamente porque focalizada demais na semelhança do processo mimético da obra. Para fortalecer a nossa argumentação, voltemos mais uma vez a Costa Lima. Para o teórico, a *mimesis* não estabelece somente uma relação de semelhança com as representações do leitor; já que seu produto não é cópia de um referente externo, sua criação e sua recepção são realizadas em função de um estoque prévio de conhecimentos que, por variarem de acordo com o local histórico ocupado pelo receptor (ou seja, de acordo com a visão de realidade elaborada por sua cultura, sua posição de classe, etc.), pode gerar uma discrepância entre o que ele coloca na obra, e o que nela fora colocado anteriormente pelo seu autor. “Em poucas palavras: na realidade efetiva do produto mimético, i.é., em sua circulação, realiza-se a combinação de uma *semelhança*, que funciona como o precipitador do significado que nele se aloca, e de uma *diferença*, o que não “cabe” naquele significado e, então, permite a variação interpretativa” (LIMA, 2003, p.71).

Assim, na *mimesis* coexistem dois elementos mínimos, dois semas, de cuja junção resulta sua significação: o sema da semelhança e o sema da diferença. Quanto o sema da semelhança predomina na obra, ou seja, quando as representações colocadas estão mais próximas das representações que o leitor possui, ocorre a *mimesis da representação*. Por outro lado, quando o que predomina é o sema da diferença, a o leitor não consegue encontrar na obra uma visão da realidade pré-concebida, ocorre a *mimesis da produção*. Esta recebe tal nome porque para que o leitor consiga gerar alguma significação da obra mimética na qual o sema da diferença predomina é preciso que ele apreenda seu significado através da análise de sua produção, tendo assim uma visão da realidade não como algo prévio, mas como seu ponto de chegada.

Fabiana Ferreira da Costa (2010) esclarece ainda dois pontos importantes sobre as *mimesis* da representação e da produção. O primeiro deles é que as duas não podem ser entendidas como elementos díspares, mas sim como duas instâncias do mesmo fenômeno que

se articulam e dialogam. O que acontece é que às vezes um dos semas é mais destacado que o outro, gerando uma representação que se afasta mais ou menos da visão de realidade do receptor. O segundo ponto é que a *mimesis* da produção não se confunde com o novo mundo criado na obra, o que seria na verdade confundir a *mimesis* com a própria obra; mais do que criar uma “nova versão do mundo”, a *mimesis* da produção contribui para um novo olhar sobre o mundo, ou melhor dizendo, possibilita experimentarmos um novo estado de ser no mundo. Costa ainda percebe a relação entre as *mimesis* da representação e da produção com a categoria de negação de Iser:

A negação tem um caráter operacional: no momento em que os elementos da realidade extratextual são negados, o sentido primeiro de tais elementos não apenas são lembrados como igualmente assinalam a “motivação não verbalizada” implícita ao ato de negar. Em outros termos, naquilo que não encontramos correspondência, incita-nos a construir e entender outro mundo virtual que, por sua vez, oferece uma nova perspectiva de olharmos o mundo real. Podemos identificar aqui a *mimesis* da representação e *mimesis* da produção. (COSTA, 2010, p.58).

Ou seja, aquilo que não é formulado pelo texto e que não corresponde à realidade extratextual torna-se presente na obra ficcional justamente por sua ausência, por aquilo que nega. Essa dimensão não-formulada pelo texto, que é uma espécie de duplicação sua, é chamada por Iser de *negatividade*. É, segundo o autor, por meio desta que o texto literário traz sua contribuição para o mundo: “como os elementos estranhos não podem manifestar-se sob as condições vigentes no caso da manifestação de concepções familiares ou já existentes, o que a literatura traz para o mundo só pode revelar-se como negatividade” (ISER, 1999, p. 32). Percebe-se, portanto, que o conceito de *mimesis* da produção de Costa Lima encontra correspondência com o conceito iseriano de negatividade, na medida em que é através de ambos que o texto ficcional possibilita ao leitor elaborar novos sentidos e experimentar um outro estado de ser no mundo.

Voltemos agora ao texto de Veiga. Vimos que a leitura de Vera Lucia Paganini reconheceu nos elementos fantásticos de *A hora dos ruminantes* uma alegoria do regime militar. Isso acontece porque, ao valorizar o sema mimético da semelhança, a analista acaba encontrando uma correspondência entre as representações da obra com suas próprias representações sobre a ditadura. Obviamente, os acontecimentos insólitos ocorridos no texto de Veiga não correspondem à realidade extratextual; porém a “solução” de Paganini é justamente a leitura alegórica do texto: embora o autor diga *b*, o que ele quis dizer foi *a*, e esse *a* corresponde sim ao mundo extratextual (o termo “*realidade* sociopolítica” do título de seu artigo não é por acaso) – ou pelo menos a uma visão pré-concebida desse mundo. Nesse

sentido poderíamos dizer que Paganini encara o romance apenas como *mimesis* de representação, o que acaba enfraquecendo o texto por vinculá-lo necessariamente a um contexto específico, cujo esquecimento trataria de pôr fim à obra por torná-la datada. O comentário de Costa Lima, embora vindo de outro contexto, resume bem o problema da leitura de Paganini:

o alegórico contém uma dificuldade específica: se ele permitir a pura transcrição tipo “isso significa aquilo”, o isso, ou seja a narrativa, se torna inútil, casca de fruta que se joga fora. Para assumir significação, o fantástico necessita criar uma curva que o reconecte com o mundo. Se, entretanto, essa curva tornar-se única, persistirá a significação com o apagamento de sua fonte. Para se manter, a alegoria precisa ser plural. (LIMA, 1982, p.207).

Acreditamos, portanto, que uma leitura de *A hora dos ruminantes* que pretenda escapar do perigo de transformar a obra em “casca de fruta que se joga fora” deveria levar em maior conta o sema da diferença da *mimesis*, podendo-se dizer o mesmo para *O ano de 1993*. Sendo justamente essa a função que nos atribuímos para um capítulo posterior, cabe aqui ainda tecer alguns comentários acerca da *mimesis* e da ficção especulativa.

Tratamos, no segmento passado, de um dos efeitos básicos da ficção especulativa, segundo Roberto de Sousa Causo, como “a construção de uma realidade que é ao mesmo tempo próxima e distante da percepção do leitor, de modo que a sua percepção crítica possa ser recuperada” (CAUSO, 2003, p.33). A partir do percurso que fizemos até agora, podemos entender essa afirmativa de Causo como reveladora da centralidade da *mimesis da produção* na construção da ficção especulativa. Ao firmar-se na especulação daquilo que tomamos como realidade, questionando as visões de mundo do leitor de modo a oferecer a este uma nova possibilidade de enxergar o real à sua volta, a ficção especulativa privilegia a sema da diferença da *mimesis*, afastando-se assim das representações sociais vigentes no contexto em que é produzida. Esse maior afastamento realizado pela ficção especulativa, por sua vez, exige de seu leitor uma maior participação ativa na construção do significado do texto, uma vez que este não pode ser encontrado imediatamente através da correlação entre as representações do leitor e aquelas contidas na obra. Sendo, portanto, a consequência direta da produção do significado do texto a produção de uma nova representação, ou seja, de uma nova visão de mundo, a ficção especulativa possui como efeito primordial a possibilidade de seu leitor experimentar uma nova vivência de mundo, uma vivência essencialmente crítica, e que a caracteriza como *mimesis da produção*. Nesse sentido, podemos pensar a ficção especulativa, enquanto objeto mimético, como aquele que concede algum privilégio ao sema da diferença

da *mimesis*, sem, contudo, necessariamente procurar negar ou esconder o sema da semelhança (ao contrário, o sema da semelhança também pode ser valorizado na ficção especulativa a fim de conceder maior “realismo” ao sema da diferença), com o intuito de questionar de alguma forma as representações sociais imperantes no contexto sociocultural no qual é produzido e/ou consumido.

Concluído este segmento de nosso trabalho, passaremos agora para um tratamento mais detalhado dos textos que estamos estudando, procurando estabelecer sua posição no contexto histórico e literário no qual foram produzidas e recebidas, bem como no conjunto da obra de José J. Veiga e José Saramago.

3. OS AUTORES E SUAS OBRAS

Antes de procedermos à análise dos textos estudados, julgamos ser necessário (ou, pelo menos, proveitoso) fazer algumas considerações sobre a posição que eles ocupam no conjunto da obra de seus autores, bem como acerca da sua recepção por parte da crítica especializada. Nossa opção por tal procedimento se deve a alguns motivos de ordem majoritariamente analítica: primeiramente porque acreditamos que, assim como a comparação entre *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993* pode iluminar certos pontos que permaneceram mais obscuros nos textos, sua articulação com o resto da obra de seus respectivos autores também poderá revelar alguns elementos que ficariam menos evidentes numa leitura que levasse em conta apenas os textos em si. Em segundo lugar porque, se acreditamos que grande parte das leituras críticas dedicadas a esses textos são, de certa forma, limitadoras por se concentrarem num paradigma de leitura que privilegia apenas o contexto sociopolítico no qual as obras nasceram, e o que pretendemos é justamente fornecer uma leitura que possa ir além dessas limitações, então é preciso que haja ao menos uma mínima reflexão a respeito de tais leituras, para que possamos detectar as questões por eles levantadas que merecem ser revistas e discutidas, concordemos ou não com elas.

Por outro lado, não estamos interessados na simples crucificação de certa parte da fortuna crítica dos textos de Veiga e Saramago. Não nos falta a noção da importância desses trabalhos para uma melhor compreensão das obras que analisamos, nem de que, em seu conjunto, eles constituem uma base à qual vários outros estudos são devedores, dentre os quais o nosso. Além disso, como já deixamos claro anteriormente, os estudos da estética da recepção mostraram que apenas leituras arbitrárias dos textos literários podem ser consideradas “erradas”, e esse tipo de leitura não aparece nos trabalhos que utilizamos. Assim, nosso intuito é o de aproveitar, caso isso seja possível, as partes desses estudos que sejam interessantes para o nosso próprio trabalho; ou pelo menos tentar entender o que levou seus autores a chegarem às conclusões que tiveram, para que assim possamos evitar os caminhos por eles seguidos que não nos interessam. Nesse sentido, uma reflexão acerca do contexto em que as obras literárias e críticas foram produzidas e/ou recebidas poderá nos fornecer material bastante útil ao nosso intento. Evidentemente não pretendemos estabelecer nenhuma relação direta entre a realidade e as obras, sejam elas literárias ou críticas; por outro lado seria ingenuidade não admitir a influência exercida pelo contexto extratextual nas obras, mesmo que esse contexto seja de natureza literária.

3.1. JOSÉ J. VEIGA E *A HORA DOS RUMINANTES*

Os Cavalinhos de Platiplanto, o livro de estreia de José J. Veiga, foi publicado em 1959, doze anos depois de *Ex-mágico*, o primeiro livro de Murilo Rubião, escritor que ficou conhecido por ser o “primeiro contista moderno do gênero fantástico nas letras brasileiras” (SCHWARTZ, 1982, p.99), bem como o primeiro a se dedicar integralmente ao gênero⁷. Uma vez que o livro de Veiga é também marcado pela presença do fantástico, e que o sucesso desse gênero só viria a chegar plenamente ao Brasil durante as décadas de 60 e 70, é preciso reconhecer o pioneirismo tanto de Rubião quanto de Veiga na introdução do fantástico no país. É o que faz Antonio Candido, ao assinalar a tendência, na narrativa da década de 60, caracterizada pela

ruptura, agora generalizada, do pacto realista (que dominou a ficção por mais de 200 anos), graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante e, como vimos, teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião o seu precursor. Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público. Os seus adeptos são legião, mas bem antes de a moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) – contos marcados por uma espécie de tranqüilidade catastrófica. (CANDIDO, 1989, p. 211.)

Tal ruptura do “pacto realista” faz parte de uma tendência mais abrangente, que, começando na década de 60 e se estabelecendo na de 70, procurou renovar a técnica e a concepção da narrativa. Candido destaca o desdobramento do conto e do romance em uma multiplicidade de formas ao incorporarem elementos de outros gêneros e formas de linguagem que antes não cabiam dentro de suas fronteiras. Os resultantes dessas misturas são “textos indefiníveis”, dentre os quais “romances que mais parecem reportagens” (CANDIDO, 1989, p.209).

De fato, como lembra Silviano Santiago (1988), após a instauração do regime militar, em 64, surgem duas tendências predominantes na ficção brasileira dos anos 60 e 70: uma delas é a aproximação com a narrativa hispano-americana, dominada pelo realismo maravilhoso; e a outra, em oposição, que retomava os pressupostos naturalistas da ficção de 30, exemplificada pela proliferação dos romances-reportagem. Por outro lado, Flora Sussekind (1985) não enxerga uma verdadeira oposição entre a literatura fantástica e o romance-reportagem dos anos 60 e 70: embora a primeira esteja coberta sob o manto de uma aparente

⁷ C.f. Antonio Candido: “Com o livro de contos *O ex-mágico* (1947), (Murilo Rubião) instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo. (...) Com segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predomínio do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram” (1989, p.208)

irrealidade, ambas as formas ficcionais possuem o mesmo interesse, que é denunciar a realidade social brasileira durante o regime militar. Ou seja, mesmo que a literatura fantástica pareça fugir da realidade, a referencialidade é sempre a chave mestra para sua interpretação, fazendo dela apenas outra vertente da ficção naturalista, que se manifesta de maneira mais evidente no romance-reportagem. Dessa forma, a autora coloca no mesmo conjunto autores como Erico Verissimo, Aguinaldo Silva, Ivan Ângelo e José J. Veiga, classificando-os como escritores que, seja através de um realismo mais explícito, influenciado pelas técnicas da escrita jornalística, seja através de um realismo “maquiado”, inspirado na ficção hispano-americana, baseiam sua narrativa na exposição dos absurdos da realidade nacional.

No que diz respeito à obra de José J. Veiga, a opinião de Sussekind encontra pares nas leituras de diversos estudiosos; embora não necessariamente considerando-a uma variante do naturalismo, esses críticos tendem a privilegiar uma leitura política da ficção veiguiana, relacionando-a principalmente com o contexto no qual a obra foi produzida e/ou publicada. É importante levar em consideração que tais leituras se preocuparam principalmente com os primeiros livros do autor goiano, anteriores a *Torvelinho dia e noite* (1985), e que foram intituladas por Agostinho Potenciano de Souza (1990) como o “ciclo sombrio” da obra de Veiga. Publicados durante o período que vai dos primeiros anos posteriores ao golpe de 1964 até um pouco antes do início do processo de redemocratização, e narrando, de maneira geral, cenários de opressão, a correlação entre as obras de Veiga e a ditadura militar foi, aparentemente, o caminho mais evidente que esses críticos puderam adotar. Relacionados ao quadro até agora esboçado, Gregório Dantas cita dois motivos que levaram a leituras estritamente políticas e referenciais da narrativa veiguiana do “ciclo sombrio”:

O fato é que a obra de Veiga passou a ser lida como denúncia política em parte devido à intensa produção ficcional que caminhava nesse sentido, e com a qual realmente possui muitos pontos em comum. Para que o rótulo tomasse força colaborou principalmente a ausência de estudos de fôlego que relativizassem esses conceitos, comuns nas análises breves mesmo de grandes críticos, como Benedito Nunes e Wilson Martins (DANTAS, 2002)

De fato, a leitura política é marcante no comentário de Nunes acerca de alguns textos do “ciclo sombrio” veiguiano, que seguiriam a “linha do alegórico para a projeção imaginária, para o fantástico que abastece as utopias ou anti-utopias, ao nível da fábula social ou política, que passa pelos livros de J. J. Veiga, *Os Pecados da Tribo* (1967), *A Hora dos Ruminantes* (1966), e *A Sombra dos Reis Barbudos* (1973)” (NUNES, 1982, p.67). Wilson Martins é ainda mais tachativo, encontrando em *A hora dos ruminantes* o grave defeito de fazer referências

diretas à realidade social da época: “Ele [J. J. Veiga] passou sem perceber do plano da literatura para o plano da ideologia e descaracterizou, por isso mesmo, a natureza mágica da narrativa (...). Ele cometeu o engano de confundir a verdade da literatura com a verdade da vida” (MARTINS apud DANTAS, 2002, p.136). Assim como esses dois críticos, Luiz Costa Lima, embora reconhecendo o limite de suas considerações, também salienta o caráter alegórico e restritivo dos textos de Veiga, opostos, por exemplo, à obra de Murilo Rubião ou Kafka, cujos textos alegóricos possuiriam uma pluralidade de significações responsáveis pela permanência de seus textos: “Conclusão contrária parece caber à obra também pequena de J. J. Veiga, cujos livros seguintes ao Cavalinhos de Platiplanto (1959) reiteram a alegoria política básica, sem o acréscimo doutras significações. Mas por ausência de espaço conveniente este não é um juízo definitivo” (LIMA, 1982, p.208).

Esse tipo de leitura, contudo, não se restringe aos estudos mais curtos e/ou mais antigos que se detiveram sobre a obra de Veiga. Mesmo naqueles de maior fôlego e realizados mais recentemente, a leitura política e a relação direta da obra com seu contexto são os tons marcantes das leituras. Regina Dalcastagnè, em seu livro *O espaço da dor*, destaca a importância de duas características compartilhadas pelos romances *Sombras de reis barbudos*, de Veiga, *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, e *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães: “a alegorização política e a paródia ao discurso do poder” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.80). Embora a autora não diga isso explicitamente, a alegoria e a paródia nesse caso se referem à ditadura militar, constatação possível graças ao próprio subtítulo de seu estudo: “O regime de 64 no romance brasileiro”. De fato, é interessante como a autora procura livrar as obras que compõem seu *corpus* de qualquer rótulo de panfletarismo, mas ao mesmo tempo parece entendê-las como obras “naturalistas”, nos termos de Sussekind: “esses romances são obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social; porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país a partir de 1964; porque se propõem mesmo a ser *documento* do horror” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.24-25, grifo nosso). A ideia da obra literária como documento de uma época tanto remete aos pressupostos naturalistas quanto ressalta a transitividade entre o texto ficcional e seu contexto social e histórico. Curiosamente, ao assinalar a importância do tema da opressão na narrativa de José J. Veiga, citando textos anteriores a *Sombra de reis barbudos* como o conto “A usina atrás do morro” e *A hora dos ruminantes*, bem como textos posteriores como os romances *Aquele mundo de Vasabarro* e *Os pecados da tribo*, Dalcastagnè destaca a inferioridade destes dois últimos em relação aos demais livros do autor goiano devido a sua “correspondência quase imediata entre o real e sua representação alegórica” (1996, p.105).

Já Malcolm Silverman, em estudo sobre o romance brasileiro durante o período da ditadura, caracteriza a obra de Veiga como “sátira política surrealista”, sendo o termo surrealista aqui semelhante ao já mencionado fantástico *lato sensu*. Silverman também destaca a referência direta dos romances veiguianos do “ciclo sombrio” com a realidade do regime militar, realizada através de um discurso disfarçado: “Nas seis narrativas longas de José J. Veiga [...], há uma persistente tendência de questionar os parâmetros filosóficos das realidades universais, bem como parodiar, na verdade parabolizar, a repressão e a opressão brasileiras desde 1964” (SILVERMAN, 2000, p.350-351). Tratando especificamente de *A hora dos ruminantes*, o crítico norte-americano encara a divisão dos capítulos do romance (“A chegada”, “O dia dos cachorros” e “O dia dos bois”) como uma alusão aos acontecimentos políticos que se deram um pouco antes da publicação do texto; além disso, encontra nos personagens de maior destaque na obra “personificações do papel representado pelos setores-chave da sociedade brasileira em face da Revolução de 1964, e somente contrabalanceados pelo ferreiro Apolinário” (SILVERMAN, 2000, p.351). A partir daí a “mensagem” que o texto passaria possui um tom quase pragmático: “se o coletivo brasileiro tivesse reagido como o ferreiro incoercível (e não cooptado), os efeitos deletérios posteriores do Golpe não teriam se enraizado” (SILVERMAN, 2000, p.352).

Contudo, é preciso destacar que, embora evidentemente vigorosa, a leitura “referencial” da obra de Veiga não é absoluta. Devemos reconhecer a existência de importantes estudos de fôlego sobre a narrativa veiguiana que fogem desse lugar-comum que é a relação entre o texto ficcional e o regime pós-64, dentre os quais podemos citar os trabalhos de Tieko Yamaguchi Miyazaki (1988), Maria Luiza Ferreira Laboissière (1989), Agostinho Potenciano de Souza (1990) e Gregório Foganholi Dantas (2002). Mesmo assim, embora tais estudos venham aparecendo há pelo menos 20 anos, basta uma rápida busca por artigos a respeito de José J. Veiga para perceber que as leituras referenciais ainda possuem alguma força. A título de exemplo podemos citar os textos de Nerynei Meira Carneiro Bellini, “O insólito em José J. Veiga: a denúncia da realidade por meio da fantasia literária” (2010); de Gínia Maria Gomes, “*Sombras dos reis barbudos*: a representação alegórica da realidade” (2005); de Vera Lucia Paganini, “O fantástico alegórico e a realidade sociopolítica em *A hora dos Ruminantes* – José Jacinto Veiga” (2007); e de Michele Dull Matter, “Entre poder, privação e resistência com *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga” (2008). Este último merece um comentário especial, uma vez que, embora reconheça uma significação mais ampla em *A hora dos ruminantes*, que trataria alegoricamente de regimes totalitários e das perdas da liberdade e da condição de indivíduo causadas pela opressão, acaba por dedicar grande parte

da sua discussão a detectar elementos no texto que o ligariam a uma representação do regime militar:

Tudo isto nos leva a uma leitura alegórica dos fatos, como o desvelar do uso do poder em regimes desse tipo, ou mesmo em regimes aparentemente democráticos, mas que se valem de estratégias para tornar legítima a dominação de uma minoria. Assim, o fato de ter sido escrito durante o período ditatorial militar brasileiro não torna o texto datado, ou circunscrito à realidade brasileira, embora também possamos encontrar nele inúmeros elementos passíveis de associação com uma leitura alegórica do período pelo qual o Brasil passava. (MATTER, 2008, p.22)

A tentativa de tentar entender a obra de Veiga a partir do contexto extraliterário na qual ela foi produzida/recebida é provavelmente a grande responsável pela quantidade de leituras que enxergam na ficção veiguiana um reflexo de tal realidade. Vimos no capítulo anterior, quando tratamos da alegoria, como as representações sociais acerca do período do regime militar são utilizadas para preencher os vazios existentes no romance de Veiga, e assim encará-lo como uma alegoria da ditadura. Se tais representações eram mais “fortes” nos primeiros analistas dos textos de Veiga, devido a óbvios motivos conjunturais, elas não deixam de existir para aqueles que se debruçaram sobre a obra do escritor goiano mais recentemente. Some-se a isso o fato de que o contexto estritamente literário estava povoado de obras que procuravam retratar fielmente os absurdos do regime, e a relação entre os livros de Veiga e a ditadura ganha ainda mais argumentos de defesa. Por último, no que diz respeito aos estudos críticos mais recentes, o peso de uma fortuna crítica que já vinha reforçando uma leitura referencial ajuda a reforçar a sua perpetuação.

Há de se admitir, também, que o próprio Veiga contribuiu para a leitura alegórico-referencial de sua obra, ao fazer um comentário sobre *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos*:

A hora dos ruminantes é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil e que eu pensava não iria durar muito. Então, eu termino o livro com uma nota muito otimista: aquilo vai acabar logo, o pessoal vai embora, os ruminantes vão embora... Mas não foi assim, então tive de fazer o terceiro, Sombras de reis barbudos, que é uma retomada daquele clima do livro anterior, mas em vez de ter um final otimista o negócio chega ao desespero, quase. (RICCIARDI apud DANTAS, 2002, p.134).

Contudo, em outra entrevista, o autor entra em contradição ao tratar novamente de *Sombras...*, bem como de romances posteriores:

É claro que *Sombras*, *Os pecados*, *Vasabarro*s foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno destes livros e o clima externo, facilitou a leitura política. Mas meu projeto de escrevê-los não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu (aliás, durou mais do que eu calculava). O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de uns generais cujos nomes a nação depressa esquecerá (SOUZA, 1990, p. 154).

Não é nossa intenção encarar as opiniões do autor acerca de sua obra como uma chave interpretativa; mesmo porque, nesse caso, ela só poderia nos levar a um impasse, uma vez que se trata de uma contradição. No entanto, parece-nos que tal contradição é um indício claro de que a leitura referencial-política pode (e deve) ser relativizada.

Outros dois fatos podem ser relatados para fortalecer nossa argumentação em favor de uma relativização dessas leituras. Em primeiro lugar, o conto “A usina atrás do morro”, publicado no livro de estréia do autor goiano, *Cavalinhos de Platiplanto*, de 1959, já continha, com algumas variações, o argumento de *A hora dos ruminantes* e de *Sombras de reis barbudos*; e em segundo lugar, segundo o próprio Veiga, *A hora dos ruminantes*, que levou sete anos para ser escrito, já estava sendo trabalhado durante a publicação do seu livro de contos, tendo sido concebido, portanto, anteriormente ao golpe. Além disso, o autor havia entregado o romance à sua editora, a Civilização Brasileira, em 1964; esta, porém, segurou o livro por dois anos, lançando-o apenas em 1966, justamente por temer que ele fosse associado ao regime⁸.

Fazer esse percurso até aqui é importante para mostrar um tipo de leitura que procuraremos evitar em nossa análise: a leitura referencial. Mais do que isso, apresentar a frequência desse tipo de leitura na fortuna crítica da obra de José J. Veiga e oferecer argumentos em defesa de sua relativização é importante para justificar a nossa escolha em não segui-la: para nós ela é redutora da obra veiguiana, uma vez que a transforma em mero documento de fatos decorridos, e sua tentativa de crítica em simples panfletarismo. Restringi-la à representação de um momento histórico específico é, como o próprio autor admite, torná-la datada ao final desse momento histórico. Procuraremos, portanto, oferecer uma leitura mais ampla, que dê conta da universalidade possível na obra estudada. Porém, a leitura alegórica da obra ainda nos parece adequada, uma vez que, ao nosso ver, *A hora dos ruminantes* possui uma dimensão alegórica bastante clara. Entretanto, procuraremos superar as deficiências das interpretações alegóricas anteriores, que buscavam enxergar uma relação direta entre o duplo sentido da obra, respeitando justamente a plurissignificação inerente à alegoria moderna; é

⁸ Ver Dantas (1990, p.67), na nota nº2.

através dela que acreditamos ser possível encontrar uma significação ampla e portanto mais rica da obra de José J. Veiga.

É preciso, contudo, antes de encerrar esta parte, justificar a nossa escolha específica por *A hora dos ruminantes*. Mencionamos acima que a estrutura básica do seu enredo já havia aparecido no conto “A usina atrás do morro”, e se repete no romance posterior *Sombras de reis barbudos*. Tal estrutura – que pode ser chamada de “narrativas de invasão” – é bastante simples: uma pequena cidade do interior recebe a visita inesperada de um grupo alienígena que modifica a vida da população, o que no caso dessas três histórias se dá por meio da opressão. É importante destacar que essa estrutura se repete em outras obras de Veiga, com certas modificações. Dois exemplos significativos são o conto “A máquina extraviada”, que aparece no livro homônimo de 1967, e que narra a chegada a uma pequena vila de uma máquina cuja função ninguém conhece, mas que justamente por isso atrai a curiosidade e o respeito de todos os habitantes; e o romance *Torvelinho dia e noite*, de 1985, cujo enredo trata da invasão de fantasmas pacíficos novamente a uma cidadezinha interiorana.

Além disso, a estrutura básica das “narrativas de invasão” também se desenvolve em outras formas narrativas, como acontece nos romances *Os Pecados da Tribo*, de 1976, e *Aquele Mundo de Vasabarro*, de 1982. Se as narrativas de invasão “originais” tratam do nascimento e desenvolvimento de uma sociedade opressiva e quase totalitária, esses dois últimos textos irão narrar sociedades em que o governo totalitário alcançou sua plenitude.

Dessa forma, podemos notar que as “narrativas de invasão” se trata de estruturas de enredo que constituem um núcleo importante na ficção veiguiana, seja repetindo sua configuração básica, seja modificando-se em certos elementos, ou mesmo transformando-se em novas estruturas. É devido à sua posição central na obra de José J. Veiga que escolhemos trabalhar com uma dessas narrativas. A escolha específica por *A hora dos ruminantes*, em vez de outra “narrativa de invasão” se justificativa por certas correspondências estruturais com a outra obra que compõe nosso estudo, *O ano de 1993*. Primeiramente, devido ao gênero: embora *O ano de 1993* não seja um romance como o é *A hora dos ruminantes*, este seria o gênero em prosa do qual ele estaria mais próximo, devido à sua extensão e estrutura narrativa. Em segundo lugar porque ambos utilizam os ataques de animais como elementos especulativos importantes na construção de suas alegorias, compartilhando outros detalhes relevantes através desses elementos, que receberão o merecido destaque mais adiante em nossa análise.

3.2. JOSÉ SARAMAGO E *O ANO DE 1993*

Ao contrário de *A hora dos ruminantes*, o segundo livro de Veiga, *O ano de 1993* não é exatamente uma das primeiras obras literárias publicadas por José Saramago. Antes dela o autor já havia lançado um romance (*Terra do pecado*, 1947), dois livros de poesia (*Os poemas possíveis*, de 1966, e *Provavelmente alegria*, de 1970), e dois volumes de crônicas (*Deste mundo e do outro*, de 1971, e *A bagagem do viajante*, de 1973). Publicada em 1975, *O ano de 1993* é, portanto, a sexta obra literária da bibliografia do autor português, seguida pelo romance *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, e pela coletânea de seis contos *Objecto quase*, de 1978. A partir daí Saramago optará pela prosa de ficção como gênero principal a ser trabalhado, o que o levará a uma sucessão de obras bem recebidas pela crítica e pelo público, a começar por *Levantado do chão*, de 1980.

Se observarmos os gêneros praticados por Saramago em seus livros anteriores a *O ano de 1993*, bem como os dos livros posteriores, poderemos ter uma primeira ideia da importância desse texto no conjunto da obra do autor português. Vejamos: após um primeiro romance ignorado pelo público e pela crítica contemporâneos⁹ e marcado pelos pressupostos realistas ou neorrealistas que, juntamente com os princípios presencistas, imperavam na intelectualidade portuguesa da década de 1940, Saramago dividiu sua produção literária no exercício de dois gêneros: a prosa de pequeno fôlego e a poesia. Logo em seguida aparece *O ano de 1993*, obra que fica na fronteira entre a prosa e a poesia, e a consequente escolha definitiva do autor pela prosa, deixando a poesia e a crônica regular de lado em suas futuras produções, embora tenha se dedicado ocasionalmente a outros gêneros, como o teatro e o diário. A respeito do abandono do gênero poético, o próprio Saramago comenta: “depois de *Levantando do chão* e do *Memorial do convento*, deixei de ser poeta. O que aconteceu é que a poesia passou para a ficção, sem eu ter caído na prosa poética” (MEDINA apud OLIVEIRA, 1999, p.196-197).

Não sendo nossa intenção analisar a “apropriação” do gênero poético pela prosa nos textos narrativos posteriores a *O ano de 1993*, cabe aqui destacar o caráter de “divisor de águas” deste pequeno livro na obra de Saramago. Situado entre uma produção poética abandonada (ou transfigurada) e uma produção narrativa escolhida, *O ano de 1993*, em conjunto com seu caráter notavelmente híbrido, representa justamente essa passagem de

⁹ Segundo Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (1999, p.195), Saramago por muito tempo desautorizou a inclusão de *Terra do pecado* em sua bibliografia oficial, até que, provavelmente impulsionado pela consagração do Prêmio Camões, republicou a obra.

gêneros, e o ponto crucial da escolha do autor pela forma literária através da qual conquistaria o sucesso e o reconhecimento a nível internacional.

Esse, contudo, não o único destaque que o livro de Saramago merece receber quando se procura determinar sua posição no conjunto da obra do autor. Mais do que um divisor de águas entre sua produção poética e narrativa, *O ano de 1993* representa uma mudança importante na própria arte ficcional que Saramago havia desenvolvido, e que indicaria caminhos a serem seguidos em suas produções futuras. O principal da transformação representada por *O ano de 1993* em comparação com sua prosa ficcional anterior, marcadamente *Terra do pecado*, é a ruptura com o cânone da representação realista, realizado principalmente através da opção pelo maravilhoso. Como coloca Horácio Costa:

Sem dúvida, a proliferação imagética, somada à mecânica da analogia e da justaposição na produção do texto, todos factores atinentes à estética surrealista, significa uma liberação de José Saramago em direção a uma maior valorização do imaginário na sua escrita que, a partir da publicação de *O ano de 1993* manterá uma porta aberta, e de alta rentabilidade literária, para o maravilhoso. Aqui percebemos, cabalmente, a importância que o livro que estudamos adquire na sua obra, quando considerado deste ângulo. (COSTA, 1997, p.223)

Costa destaca que o princípio da estética surrealista utilizado por Saramago em *O ano de 1993* é o “imaginário surrealizante, encapsulado pela imagem visual produzida pela plástica surrealista” (COSTA, 1997, p.222); ou seja, o autor português está muito mais interessado na quebra da “referencialidade” proporcionada pela imersão no maravilhoso, do que na construção de um *modo de escrita* marcadamente surrealista, uma vez que não se nota o “tão decantado ‘princípio’ da ‘écriture automatique’ a nível da frase” (COSTA, 1997, p.222). Mas se o princípio estético do livro do autor português é predominantemente surrealista, o mesmo não acontece com seu princípio “ideológico”, que permanece neorrealista: ou seja, embora *O ano de 1993* represente uma ruptura com os pressupostos neorrealistas no que diz respeito à representação “fiel” da realidade extraliterária, o texto também representa uma continuação dos pressupostos ideológicos do movimento, como, por exemplo, a preocupação crítica com a realidade social e o primado do sentido e da mensagem na obra literária. Tal síntese entre a estética surrealista e o discurso ideológico engajado do Neorrealismo leva Horácio Costa a classificar o livro de Saramago como uma obra “surrealista-realista”; além disso, o estudioso o enxerga como “o preparador de terreno da operação de fusão entre uma postura realista crítica e livre fluxo do imaginário maravilhoso que caracterizará muito da produção romanesca actual [à época em que o estudo do autor foi publicado] de Saramago” (COSTA, 1997, p.221).

Contudo, não se pode afirmar que a obra de Saramago seja a única a praticar a junção entre os pressupostos surrealistas e neorrealistas em Portugal; pelo contrário, segundo Costa (1997) tal fusão seria padrão entre na cultura portuguesa a partir da segunda metade do século XX. Se, de maneira geral, essa combinação parece um tanto inusitada ou mesmo contraditória, no contexto específico do Portugal em meados do século passado (considerando o ideal de contestação da ordem cultural, ideológica e social estabelecida que ambos movimentos compartilhavam e a situação política portuguesa em meio à ditadura salazarista) ela não soava tão impossível assim. Como bem coloca Costa:

De todas as formas, importa-nos aqui frisar que a junção de surrealistas e neorrealistas em Portugal se deu efectivamente (...), em função da posição comum entre uns e outros contra o espírito e o estado dominantes em Portugal; esta junção (...) constitui-se em si num antecedente de toda a operação retórica que, no espaço literário português, visando uma crítica objectiva ao *status* político e à ordem económica e social imperantes, haja posto em contacto inteligência e denúncia 'reais' e sensibilidade para com o hemisfério maravilhoso na obra literária (1997, p.227).

É nesse contexto sociopolítico e literário que aparece *O ano de 1993*, de maneira semelhante ao que acontecera com *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga. De fato, as duas obras são lançadas sob o peso de regimes ditatoriais, sendo um deles ainda vigente (a ditadura militar brasileira) e o outro recém-finalizado (o “Estado Novo” criado por Salazar em Portugal); e no que diz respeito aos contextos literários em que as obras surgiram, ambos estão marcados tanto por um tipo de literatura francamente realista e que ressalta seu caráter de crítica e denúncia social, quanto por outra que rompe com a “referencialidade” para se aproximar do fantástico e do maravilhoso, bem como pela fusão entre ambas vertentes cujo resultado são obras “ideologicamente realistas” e “esteticamente irrealistas”.

Assim, não é muito difícil imaginar que o tipo de leitura “referencial” de *A hora dos ruminantes* que se encontra com tamanha frequência na fortuna crítica da obra, relacionando-a diretamente com a ditadura militar, também ocorra de modo semelhante com relação a *O ano de 1993*, vendo neste texto um reflexo do governo de Salazar. Porém, ao contrário do que acontece com o texto de Veiga, cuja fortuna crítica é quantitativamente considerável, são poucos os estudos que se dedicaram à análise de *O ano de 1993*. Os motivos para isso podem, neste trabalho, ser apenas especulados: é possível que a qualidade e o reconhecimento de suas obras romanescas posteriores tenham ofuscado essa obra menor e, em certo sentido, pouco conhecida; talvez seja culpa de um certo descaso pela obra por parte do próprio autor, “que nem o nomeou no seu excursus autobiográfico do discurso do Nobel” (PICCHIO, 2009, p.1);

ou mesmo porque a obra poética saramaguiana, de maneira geral, “tem sido relegada a uma posição inferior relativamente à sua prosa” (OLIVEIRA, 1999, p.198). De toda forma, o que nos interessa é destacar a relativa escassez de estudos críticos que abordam esse controverso livro de Saramago.

As leituras “referenciais”, como já foi dito, estão inclusas na pequena fortuna crítica da obra. Américo António Diogo considera o texto uma alegoria “da espécie da *paroemia*, enquanto *adcommodatatum rebus temporebusqui prouerbium* (história ajustada a outros tempos e assuntos) (...). Aqui o ‘provérbio’ não seria trazido ao presente do passado, mas do futuro; e a ocupação do território por um exército invasor significa o fascismo caseiro” (1999, p.65); ou seja, embora haja uma projeção temporal e uma inversão quanto à procedência do opressor, o livro de Saramago fala da ditadura salazarista. Essa relação direta entre a alegoria da obra e o contexto extraliterário no qual ela foi produzida também é apontada por Horácio Costa (1997) no final de seu estudo sobre a obra. Partindo da crítica ao gênero alegórico feita por Saramago, que considerava um defeito o fato de que a decodificação da alegoria dependesse de um código ou conhecimento exterior partilhado por autor e leitor, Costa conclui ser a realidade sociopolítica do governo salazarista o “código” que garantiria o entendimento da “mensagem” de *O ano de 1993*, o que indicaria uma superação desse ponto de vista crítico do autor português com relação à alegoria:

No caso de *O ano de 1993*, obra na qual o discurso alegórico se patenteia no esforço de construção de uma narrativa relacionada com uma precisa contextura política e ideológica, que não é assumida no texto de forma referencial directa e sim alusiva, a assunção do ponto de vista expressado pelo autor sete anos antes de ter escrito a obra que estudamos, ao mesmo tempo que corroboraria nossa opinião que nela ele supera a sua animadversão contra o discurso alegórico, sem dúvida nos suscitaria também a conclusão paralela de que *O ano de 1993* se trata de um livro vinculado às circunstâncias objectivas, históricas e políticas, que lhe deram ensejo (COSTA, 1997, p.252).

Se tal conclusão está de acordo com a classificação, elaborada pelo próprio crítico, de *O ano de 1993* como uma obra “surrealista-realista”, parece-nos, contudo, que é justamente esse tipo de linha de pensamento que mina o potencial significativo da obra. Se o contexto sociopolítico da ditadura salazarista é essencial para a compreensão do “sentido” da obra de Saramago, então quando tal contexto deixar de ser importante e cair no esquecimento, a obra simplesmente perderá sua capacidade de significar. Entretanto, como já mencionamos anteriormente que a própria estrutura da alegoria evita esse tipo de relação direta com a obra e um único significado, deixemos essa discussão por aqui, para continuar com os comentários sobre a fortuna crítica do texto saramaguiano.

Alguns autores, ao mesmo tempo em que enxergam em *O ano de 1993* uma referência à ditadura de Salazar, também são capazes de dar um passo além e perceber uma maior abrangência significativa na obra. Assim, Ana Hatherly, em uma das primeiras críticas ao livro, embora não considere possível uma leitura alegórica do texto de Saramago, uma vez que o entende como uma obra poética que pede, portanto, uma leitura *literal*, atribui ao livro um caráter épico que exige certa tomada de consciência coletiva:

Esta obra que, escrita em 1974, se lê como um grito contra o estado de sítio da consciência em que viveram os portugueses, está marcada por uma experiência que não é só a dos últimos cinquenta anos mas a experiência milenária da luta contra a opressão. É um texto que, embora voltado nitidamente para o presente (...), aponta para o reiterado futuro” (HATHERLY, 1976, p.88).

Assim, embora tendo uma relação profunda com o contexto no qual foi gerado, o livro de Saramago, no entanto, abarcaria temas mais globais. Esta posição é compartilhada por Luciana Picchio (2009), que atribui ao texto um “caráter de manifesto contra a violência que, no tempo em que ele foi iniciado, parecia coincidir unicamente, em Portugal, com a violência do fascismo salazarista e que depois, devido às circunstâncias, foi assumido pelo próprio autor como manifesto contra todas formas de violência e de opressão” (PICCHIO, 2009, p.2). Curiosamente, quando Hatherly afirma que *O ano de 1993* “aponta para o reiterado futuro”, também se assemelha às ideias de Picchio: não devido ao caráter futurante do texto, ou mesmo porque ele apontaria para uma realidade social que se repetiria com o passar do tempo, mas porque nele haveria elementos que mais tarde seriam reaproveitados na obra ficcional saramaguiana. Como coloca a própria Picchio:

Agora, depois de tantos anos, regressamos a ele [*O ano de 1993*] com um olhar limpo dos condicionamentos da política contingente e aberto à avaliação puramente ética e estética devida às obras literárias. E estamos convencidos de que o próprio Saramago, relendo hoje com o olhar do depois esta sua obra juntamente poética e ideológica, pode encontrar nela imagens, intuições, joias poéticas que o tempo tinha momentaneamente coberto, mesmo aos seus olhos. (PICCHIO, 2009, p.2).

Não é, portanto, à toa que Maria Lúcia Wiltshire do Oliveira considera esta obra de Saramago “o sorvedouro para onde tudo converge e a fonte de onde tudo brota como água renovada” (OLIVEIRA, 1999, p.197); ou seja, a autora acredita que *O ano de 1993* “constitui o texto seminal, cujas matrizes de radicam na poesia e cujos desdobramentos se materializam na ficção subsequente” (OLIVEIRA, 1999, p.197), o que mais uma vez destaca o seu caráter de texto de “transição” entre a poesia e a prosa. Um dos aspectos que logo chamam a atenção em *O ano de 1993* para quem já conhece a obra posterior de Saramago é a subversão da

sintaxe, marcada pela ausência de pontuações que obriga o leitor a imprimir seu próprio ritmo de leitura para criar um sentido. Aqui ela auxilia, em conjunto com a estruturação em “versículos”, na fusão entre a poesia e a prosa, bem como na referência aos textos bíblicos ou míticos. Aparecem também os comentários metaliterários e a revisão das afirmações característicos do futuro discurso saramaguiano, como se pode verificar no primeiro capítulo em que o narrador diz “Vê-se agora que o sol afinal não estava parado e portanto a paisagem é muito menos daliniana do que ficou dito na primeira linha” (SARAMAGO, 2007, p.9).

Os motivos mais explicitamente ligados à ficção científica não reaparecem na obra futura do autor, com exceção de um único conto presente em *Objecto Quase* (1994), “Coisas”. Esse conto, em particular, reunirá várias imagens e temas que aparecem em *O ano de 1993*, como a referência a Auschwitz, na qual os cidadãos são marcados para indicar sua posição social, a mecanização, com as pessoas transformadas em objetos e vice-versa, e o cenário da cidade decadente. Este último elemento também aparece com grande força em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), que compartilha com *O ano de 1993* diversas características.

Em ambas narrativas ocorre um tipo de desastre que coloca a população sob um forte regime de opressão: em *O ano de 1993*, a invasão das tropas ocupantes, e no *Ensaio*, a cegueira que leva os infectados a uma desumana quarentena. Tais regimes reduzem os personagens (em ambos os casos inominados) à condição de quase animalidade, transformando as relações humanas em relações de barbárie. Porém, graças a uma luta ou uma tentativa heroica de manter a humanidade, representada no *Ensaio* pela mulher do médico e em *O ano de 1993* em diversos momentos, ocorre uma reversão do quadro sombrio.

Oliveira destaca algumas das imagens que reaparecem na obra saramaguiana referentes à reversão da decadência:

o cérebro recuperado como metáfora da recuperação da razão (...); o reaprender a se reconhecer com esboços de auto-retratos que os habitantes desenhavam nas paredes da caverna, que reaparece no Manual de pintura e caligrafia; o símbolo do sêmem humano (...) como possibilidade de nova vida, de nova gênese, tal como se dá em A jangada de pedra; e a luta pela recuperação da memória, em especial do nome, embora haja a necessidade de se pagar um alto preço para a obtenção da vitória final (...), como o demonstra toda a obra do escritor (OLIVEIRA, 1999, p.211).

À reversão segue-se, em *O ano de 1993*, a utopia, com a construção de uma sociedade mais justa para os homens. O motivo utópico também é recorrente na obra de Saramago, aparecendo, como indica Ana Paula Arnaut (2009), em obras como *A Jangada de Pedra*, *A Caverna*, e *As intermitências da Morte*. No *Ensaio sobre a cegueira* a utopia também surge,

porém apenas na continuação *Ensaio sobre a lucidez* (2004), manifestada na posição crítica da população resultante nos votos em branco.

Seria possível indicar ainda diversos elementos que demonstram *O ano de 1993* como um manancial de temas que se manifestam nas obras futuras de Saramago. Porém, acreditamos que o exposto já é o suficiente para corroborar nosso ponto de vista. Somando-se a tudo o que foi dito acima sobre essa obra, julgamos ser possível validar a nossa justificativa a respeito de nossa opção por trabalhar com *O ano de 1993* juntamente com *A hora dos ruminantes*. Além dos elementos temáticos compartilhados pelas obras, o texto de Veiga, como se viu anteriormente, também pode ser encarado como uma fonte estrutural e temática da qual as narrativas posteriores do autor irão beber. Nesse sentido, o local que ambos os textos ocupam no conjunto da obra de seus autores, é bastante semelhante, inclusive no que diz respeito a sua fortuna crítica, o que justificaria a escolha dos dois para o nosso trabalho. Por último, o fato de que as duas obras se utilizam de um elemento alegórico específico comum, o animal como opressor, constitui um interessante objeto de análise, que receberá o merecido destaque na comparação entre as duas narrativas.

4. FICÇÃO ESPECULATIVA E ALEGORIA: LEITURAS DAS OBRAS ESTUDADAS

Quando, num segmento anterior deste trabalho, nos dedicamos a analisar a alegoria, chamamos a atenção para o critério temporal que rege o funcionamento desse *tropo*, em oposição ao do simbólico: enquanto neste, significado e significante são visualizados em sua totalidade orgânica instantaneamente, aquela necessita de tempo para ser decifrada, através da análise do funcionamento de cada uma das imagens que compõem o seu significante e que, em sua inter-relação, constroem seu significado. Assim, se é verdade que nosso trabalho procura deter-se sobre os elementos especulativos de *A hora dos ruminantes* e de *O ano de 1993* pensando a sua importância na construção das alegorias instauradas pelas obras, também é verdade que não podemos descartar os demais elementos constitutivos dos textos, sob o risco de prejudicarmos nossa leitura dos mesmos. Ou seja, se vamos conceder aos elementos especulativos dos textos um papel principal em nossa leitura, isso não significa dizer que os demais aspectos serão negligenciados.

4.1. CACHORROS, BOIS, HOMENS: A HORA DOS RUMINANTES E O AVANÇO DA MODERNIDADE

Quando tratamos do fantástico em *A hora dos ruminantes*, destacamos a importância do ponto de vista restrito do narrador para a construção do gênero na obra. Isso porque, ao acompanhar apenas a visão dos habitantes de Manarairema, o narrador nada revela sobre o que acontece na tapera, tornando inacessível ao leitor a verdadeira natureza dos estrangeiros. Consequentemente, também é impossível saber a natureza das invasões dos bichos à cidade, gerando assim a hesitação característica do fantástico, conforme discutimos anteriormente. Por fim, também destacamos nesse mesmo segmento a oposição entre o *aqui* (Manarairema) e o *lá* (a tapera) que a onisciência restrita do narrador cria, e a passagem de alguns personagens de uma esfera para a outra. Assim, neste primeiro momento de nossa análise do romance de Veiga, iremos nos deter um pouco mais nessa questão do ponto de vista do narrador e do espaço criado por sua visão.

Tendo como base a tipologia do narrador elaborada por Norman Friedman – e apresentada por Lígia Chiappini Moraes Leite (2002) –, podemos dizer que em *A hora dos ruminantes* existe uma “onisciência seletiva múltipla”. Nesta, segundo Leite, não haveria propriamente um narrador, e os acontecimentos da história são apresentados diretamente, através da mente das personagens. Dessa forma, na onisciência seletiva múltipla “o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens,

detalhadamente, enquanto o NARRADOR ONISCIENTE os *resume depois de terem ocorrido*” (LEITE, 2002, p.48, grifo da autora). Disso resulta a predominância do discurso indireto livre, estabelecendo a constante mistura da voz do narrador com as vozes dos personagens, a ponto de não se poder precisar onde começa uma e termina outra.

Fazendo algumas ressalvas à explanação de Leite (por acreditarmos que toda narrativa possui necessariamente um narrador e que o autor em si não se manifesta internamente no texto ficcional), podemos dizer que ela demonstra muito bem o que acontece com o narrador da obra de Veiga. Este, utilizando frequentemente o discurso indireto livre, adentra na mente dos personagens e nos revela a história por meio das impressões destes. Mas, em vez de, apenas passar de um personagem para o outro durante o andamento do enredo, muitas vezes o narrador adota um ponto de vista coletivo, apresentando em seu discurso o ponto de vista geral do povo de Manarairema. A consequência desse discurso coletivo é uma espécie de “personificação” da cidade, que já pode ser percebida logo no princípio do romance: “Manarairema vai sofrer a noite” (VEIGA, 1974, p.1).

Outro ponto que merece destaque no tocante às características do narrador é a aparição pontuada, em seu discurso, de dizeres coloquiais e populares, que nada mais é do que uma extensão do próprio falar dos personagens, integrantes de um meio rural e tradicional. Diante do que foi dito, podemos perceber a total comunhão entre o narrador e o ambiente que descreve, como se aquele fosse um membro deste e sentisse ele próprio as impressões do povo de Manarairema diante dos acontecimentos decorridos da chegada dos estrangeiros. Daí se tiram duas conclusões.

A primeira delas, que pode ser deduzida unicamente a partir da leitura do próprio texto, é que o artifício da integração do narrador com a comunidade é uma forma de tornar mais acessível ao leitor o *espaço social* de Manarairema. Tal categoria é definida por Osman Lins em seu estudo sobre o espaço romanescos como um “certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação” (LINS, 1976, p.74). Ou seja, integrando-se, através do uso do discurso indireto livre, ao ponto de vista dos habitantes de Manarairema, o narrador oferece ao leitor esse “conjunto de fatores” de maneira supostamente direta, a partir da própria interação social dos moradores da pequena cidade. Nesse sentido, é como se os manarairenses apresentassem a si próprios ao leitor.

A segunda delas, que pode ser apreendida melhor através da leitura de outras obras de Veiga, é a constituição de Manarairema como “paisagem afetiva” da obra do autor goiano.

Esta, segundo Dantas, é constituída pelo “ambiente interiorano, valorizado como um lugar ideal, ainda não corrompido pelo avanço da modernidade, [que] é invadido e subjogado” (2002, p.97). Vimos anteriormente que as “narrativas de invasão” sempre se passam em pequenas cidades interioranas cuja população é oprimida por algum elemento estrangeiro, o que nos leva a concluir que tais narrativas sempre ocorrem na “paisagem afetiva” elaborada por Veiga. A constituição da cidade interiorana não afetada pelos avanços da modernidade como “paisagem afetiva” se fortalece com outros textos do autor goiano, situados quase sempre em lugares semelhantes aos das narrativas de invasão, que tratam de temas ligados à infância. Assim, como bem coloca Tiekko Miyazaki, os temas da infância e do espaço invadido são “os núcleos que configuram basicamente o saudosismo do qual boa parte da obra de Veiga está impregnada e que apontam a direção do mundo ideal, essa presença sentida em algumas narrativas acima de tudo como espaço pressuposto” (MIYAZAKI, 1988, p.118). Finalmente, reforçando a ideia da “paisagem afetiva” no que diz respeito estritamente a *A hora dos ruminantes* (mas que não deixa de iluminar as demais obras, devido às semelhanças estruturais e temáticas entre elas) há uma questão etimológica quando ao nome da cidade na qual se passa a história: segundo Souza (1990, p.59), Manarairema pode ser traduzida do tupi como “um ninho sob espreita”; ou seja, um local seguro, aconchegante, que sofre algum tipo de ameaça.

Entender os mecanismos que configuram o espaço de Manarairema é importante para que se possa compreender os caracteres da própria cidade. A escolha do narrador de *A hora dos ruminantes*, cuja visão é ao mesmo tempo absoluta e restrita, não pode ser vista como acidental, uma vez que é responsável para caracterizar tanto Manarairema, quanto os próprios invasores, mesmo que seja por aquilo que não se pode saber. A oposição entre o que se sabe e o que não se sabe, sendo a primeira governada pela integração (do narrador e das personagens, enquanto membros de uma comunidade) e pela valorização positiva (confirmada pela comparação com as outras obras do autor), investe automaticamente o lado desconhecido de uma valorização negativa. O invasor é logo de início visto com desconfiança por se recusar a travar qualquer contato (ou qualquer mínima integração) com a comunidade:

- Vamos lá ver, conversar, tirar a limpo – propôs alguém.
- Outros pensaram, discordaram.
- Convém não. Se eles são soberbos, nós também devemos ser. Vamos se oferecer não.
- É. Vamos esperar. Convém ir correndo pra lá não. (VEIGA, 1974, p.4)

Tal recusa torna-se notavelmente negativa quando se une ao desrespeito para com uma figura importante da comunidade, no momento em que dois dos homens da tapera se negam a responder ao cumprimento do padre Prudente (VEIGA, 1974, p.5-6). A falta de respeito para com uma figura tão importante como um padre numa comunidade interiorana brasileira dá uma pista de que aos invasores pouco interessa o que é importante para os habitantes da pequena vila. Isso se confirma na abordagem feita por um dos estrangeiros a Geminiano, insistindo que este venda sua carroça, objeto principal de seu trabalho. Recusando-se a aceitar qualquer negócio com os estrangeiros, e tendo ficado ofendido com o tom impositivo destes, Geminiano mais tarde surpreende o povo de Manarairema ao aceitar o serviço de carregar areia para os homens da tapera sem nenhuma previsão de término.

Como mencionamos anteriormente, é impossível saber o que subjogou o outrora orgulhoso Geminiano, colocando-o sob os desígnios dos forasteiros e obrigando-o a trabalhar num serviço aparentemente interminável e inútil, embora justificado pelo próprio Geminiano pelo fato de que os estrangeiros estariam realizando “grandes obras” (VEIGA, 1974, p.15). Nada pode, contudo, ser confirmado, uma vez que não temos acesso à tapera. O que fica claro para o leitor, todavia, é o crescente esgotamento do carroceiro, que gradativamente vai deixando de ser quem era:

O próprio Geminiano, antes tão confiante e desempenado, não deixando passar oportunidade de mostrar os dentes brancos, como a dizer a esmo que é bom ser proprietário, agora era aquilo – um homem desmanchado na boleia, os ombros despencados, os olhos fixos nas ancas cada vez mais magras do Serrote, despreocupado das rédeas e do caminho (VEIGA, 1974, p.29)

Privado do seu direito de exercer seu ofício como um homem e um profissional livre, que antes era um motivo de orgulho e uma característica que o destacava perante sua comunidade, e forçado por uma força incompreensível a exercer uma função repetitiva e sem nenhuma finalidade visível, o carroceiro parece estar condenado a um inferno semelhante ao do personagem mitológico Sísifo, obrigado a carregar eternamente uma enorme pedra até o topo de uma montanha, que por fim rolava de volta ao chão. Ou seja, mais do que um simples serviço inútil, o trabalho de Geminiano parece ser um castigo imposto pelos homens da tapera pelo anterior desrespeito cometido pelo carroceiro.

Agostinho Potenciano de Souza enxerga nesse serviço imposto ao carroceiro, além de um castigo, uma burocratização do seu trabalho; para o crítico, Geminiano seria “uma personagem-figura do costume social de um serviço que, brocratizado, tornado lei, perde seu caráter de serviço socializado e torna-se escravidão” (SOUZA, 1990, p.39). Souza ainda

lembra que a burocratização do homem é um dos elementos descritos por Sartre como integrantes do fantástico contemporâneo. De fato, segundo o filósofo francês,

o homem, por sua vez, não é mais do que um meio. Daí esses funcionários, esses soldados, esses juízes que povoam os livros de Kafka, e esses criados, chamados também de “empregados”, que povoam *Aminadab*. O universo fantástico terá, por conseguinte, o aspecto duma burocracia: são, com efeito, as grandes administrações que se parecem com uma sociedade às avessas (...): velhas leis estendem-se sobre as secretárias e os empregados adaptam-se a elas, sem que se possa saber se estas leis emanam de uma personalidade qualificada, se são o produto duma rotina anônima e secular, ou se não são inventadas pelos funcionários (SARTRE, 1968, p.117)

O que leva Souza a concluir que:

alimenta-se, portanto, o fantástico das estranhezas que ora massacram, ora ridicularizam o texto e o contexto. O efeito do estranhamento torna-se, então, fruto de sistemas burocratizados mais amplos que os escritórios de empresa. A burocracia invade todas as formas de poder e entra em conflito com as personagens que a contestam (SOUZA, 1990, p.38)

Geminiano é, portanto, preso numa burocratização que ao mesmo tempo torna seu trabalho aparentemente inútil, e impossível de ser terminado, tanto porque se desconhece qual sua finalidade quanto porque não se sabe o que aconteceria ao carroceiro em caso de desistência. Essa incompreensão quanto à natureza do trabalho imposta ao carroceiro seria responsável por causar o efeito do estranhamento no leitor, que se reforça na cena em que Geminiano tem um ataque de nervos, e, aos prantos, exclama intrigantes sentenças a respeito de sua sina: “– O que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que eu vou sair dessa prisão? Por que foi que eu não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não agüento mais! Estou nas últimas! Vejo que vou acabar fazendo uma besteira” (VEIGA, 1974, p.29).

Assim, de acordo com Souza, o trabalho burocratizado de Geminiano, embora não apresente nada de “sobrenatural”, seria um elemento do fantástico presente em *A hora dos ruminantes*. Vimos anteriormente que para Sartre o sobrenatural não é mais necessário para se atingir o fantástico na literatura da contemporaneidade, assim como a estrutura do livro de Veiga apresenta elementos do fantástico descrito pelo autor francês. Contudo, deixemos de lado, por enquanto, a reflexão sobre a validade do ponto de vista de Souza; o importante agora é destacar que a punição de Geminiano através da burocratização de seu trabalho nos interessa na medida em que representa um elemento de opressão que a estrutura social moderna inflige

na paisagem afetiva que é Manarairema. Guardemos por enquanto esse elemento como uma das primeiras metáforas que formarão o conjunto de nossa alegoria.

Se a burocratização do trabalho de Geminiano demonstra claramente a face negativa dos avanços da modernidade em direção às sociedades rurais, é na figura de outra personagem, o vendeiro Amâncio, que ela procurará mostrar seu lado positivo. Após se dirigir à tapera e travar contato com os estrangeiros, Amâncio passa a receber visitas constantes dos invasores em sua loja, à quais, por serem realizadas a portas fechadas, o povo de Manarairema não tem acesso. Essa visita do vendeiro à tapera marca a passagem do personagem para o *outro lado*; agora, fazendo parte de grupo estrangeiro, Amâncio não hesita em defender as misteriosas intenções dos forasteiros, como o faz na conversa com seu amigo Manuel Florêncio, logo após voltar da tapera:

– Muito obrigado então, Amâncio. Mas você ainda não contou dos homens – disse, numa última tentativa antes de sair.

– Compadre, eu vou lhe contar uma coisa. Todo mundo estava comendo gambá errado.

Manuel ficou esperando a explicação, mas parece que Amâncio estava sem vontade de explicar.

– De que jeito? – insistiu Manuel.

– Se todo mundo aqui fosse como eles, Manarairema seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira (VEIGA, 1974, p.25).

A defesa do vendeiro continua com força mesmo depois que o restante do povo de Manarairema reforça sua desconfiança para com os estrangeiros após a invasão dos cachorros:

– Afinal de contas, o que é que eles vieram cheirar aqui? (...)

Amâncio não gostou da pergunta. Respondeu sério, repreendendo:

– Cheirar, não. Ninguém veio cheirar nada. Eles vieram trabalhar, *trazer progresso*. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande. Mas eles vão trabalhar assim mesmo, vão tocar para a frente de qualquer maneira. Quem não gostar que coma menos (VEIGA, 1974, p.39, grifo nosso).

A bandeira do avanço, do progresso, é a que Amâncio insiste em levantar quando questionado a respeito dos objetivos dos forasteiros. No discurso do vendeiro, as ações dos estrangeiros trariam uma enorme mudança positiva, cuja força não pode ser impedida; além disso, se tal avanço é incompreendido, a culpa é do próprio povo manarairense, que se encontra demasiadamente atrasado.

Ou seja, o discurso de Amâncio apresenta um avanço incontrolável da modernidade, que promete melhorias e que se gera incômodo é unicamente por culpa dos próprios incomodados. Contudo, como em vez do progresso prometido o que chega é a opressão das

invasões dos cachorros e dos bois, além das imposições autoritárias dos homens da tapera, e o único trabalho realmente observável é o carregamento inútil de Geminiano, o discurso de Amâncio, defensor “comprado” dos interesses estrangeiros, se revela um discurso vazio, uma vez que não corresponde com a realidade.

Tal papel de propagador de um discurso vazio não é, contudo, o único que cabe a Amâncio. Ele, na verdade, é apenas o sintoma de uma função mais ampla que o vendeiro ocupa no sistema construído pelos estrangeiros: o de oferecer uma espécie de conexão entre os dois mundos opostos, ou seja, entre Manarairema e a tapera. Primeiramente isso ocorre quando Amâncio passa a ceder sua venda para as reuniões secretas dos forasteiros. Não se sabe exatamente o que lá acontece, uma vez que aos manarairenses é vedada a participação, mas sua frequência é tamanha que logo acaba sendo aceita como algo natural pelo povo: “Essas visitas foram se repetindo e caíram numa rotina que o povo acabou por aceitar. Mas eles [os forasteiros] chegavam, os fregueses iam saindo espontâneos, sem esperar que Amâncio os expulsasse” (VEIGA, 1974, p.28). Embora seu conteúdo seja vedado, as reuniões ainda se passam no espaço de Manarairema, sendo, portanto, uma forma dos invasores usufruírem de um elemento da comunidade, sem, contudo, integrar-se a ela; pelo contrário, no momento em que os forasteiros passam a utilizar um espaço da vila, este mesmo espaço é proibido aos demais membros da comunidade.

Amâncio também é responsável por convencer alguns habitantes da Manarairema a se submeter aos desígnios dos homens da tapera, reforçando sua função conectiva entre os dois mundos. Isso acontece em dois casos: nos tratamentos com o carpinteiro Manuel Florêncio e com o ferreiro Apolinário. No primeiro deles, os estrangeiros forçam Manuel Florêncio a consertar a carroça de Geminiano; aquele a princípio se recusa, mas após a insistência assustada de Amâncio, acaba por aceitar o serviço. No segundo caso, os forasteiros tentam obrigar Apolinário a comparecer a um interrogatório; o ferreiro, contudo, não aceita a imposição de modo algum. Amâncio então intervém, procurando convencer Apolinário de qualquer maneira, até que, incapaz de dobrar o ferreiro, acaba apelando para uma ajuda que prestou à sua família no passado. Em ambos os casos, enquanto Florêncio e Apolinário se recusam a aceitar o que é ditado pelos homens da tapera, Amâncio vai gradativamente ficando mais desesperado, ameaçando-os com consequências nefastas que na verdade são apenas insinuações. Embora se perceba a inquietação do vendeiro, não se sabe o que realmente pode acontecer aos dois homens caso escolham desobedecer às ordens da tapera, uma vez que Amâncio nada revela. Assim, a tensão que ataca o leitor não é devida à certeza que a consequência será terrível, mas por não saber o que acontecerá, uma vez que pode ser nada ou

tudo. Se a incerteza não consegue vencer Apolinário, que apenas aceita obedecer às ordens da tapera quando sua honra é colocada em questão, o mesmo não acontece com Manuel Florêncio, cuja tensão diante do incerto é semelhante à sentida pelo leitor, como se nota pela conversa que tem com Amâncio:

– Precisamos ficar muito unidos, compadre. Vamos atravessar uma quadra de muita dificuldade.

– Mas Amâncio, por que agora? Ou você está assustado com alguma coisa?

Amâncio baixou a cabeça e disse em voz baixa:

– Você sabe o que é que eu estou dizendo. Não pensei que chegasse a esse ponto, mas chegou. Caímos na ratoeira e por enquanto não vejo saída.

– Não sei de nada. Você não está exagerando?

– Quem me dera que fosse tudo uma brincadeira, daquelas que a gente fazia antigamente. *Mas eu estive lá. Antes não tivesse estado.*

(...)

Manuel respirou e disse com esforço, quase espremendo as palavras:

– Eu resolvi consertar a carroça (VEIGA, 974, p.47-48, grifo nosso).

A tensão da incerteza é aumentada pela confissão de Amâncio que lamenta ter se envolvido com os estrangeiros; novamente não se sabe o que acontece, mas a insinuação de que é algo atroz fica no ar. Dessa forma, se o caso de Geminiano remete ao mito de Sísifo, o de Amâncio parece fazer referência ao tema do pacto demoníaco, que, como lembra Todorov (2008), é um dos temas constantes da literatura fantástica. Ao travar contato com o outro lado, Amâncio passa a fazer parte dele, ganhando certo *status* perante seus conterrâneos por ser o “porta-voz” do novo poder que se impõe; porém, ao mesmo tempo, torna-se apenas um servo desse mesmo poder, perdendo sua autonomia que tanto valorizava e que o destacava dentre os demais manarairenses. Ou seja, é como se, em troca de algum poder, Amâncio entregasse a sua essência, a sua alma, aos estrangeiros. Assim, tanto ele quanto Geminiano são escravos dos homens da tapera, e, embora sob a aparência externa das relações de trabalho ou de companheirismo, o peso que cai sobre ambos é o da opressão e do castigo.

Nesse sentido podemos também dizer que, assim como Geminiano, Amâncio sofre uma burocratização de si. Com relação ao seu trabalho, as reuniões realizadas na sua venda afastam o papel social que ela possui em Manarairema, porquanto a comunidade é impedida de utilizar o espaço. A natureza secreta e aparentemente despropositual das reuniões burocratiza a venda de Amâncio, uma vez que sua utilidade passa a estar a serviço de um sistema incompreensível aos demais. Isso também vale para o papel que o próprio Amâncio passa a exercer dentro da sociedade manarairense: se ele tenta convencer os demais habitantes que as intenções dos estrangeiros são as melhores, ele falha, pois não revela nada de concreto; se tenta persuadir Manuel Florêncio e Apolinário a seguirem às ordens da tapera, não o consegue

apresentando argumentos convincentes, mas apenas quando apela para a dívida social ou para o terror da incerteza.

Assim, tanto Geminiano quanto Amâncio sofrem com a burocratização imposta pelos estrangeiros, que destrói a identidade dos dois personagens e os coloca debaixo de um sistema terrível por sua incompreensão. Dessa forma, estaríamos diante de acontecimentos típicos do fantástico descrito por Sartre, nos termos colocados por Souza (1990). Embora não haja nenhum acontecimento “sobrenatural” no caso dos dois, o absurdo das imposições sofridas pelos personagens acaba sendo naturalizado, revelando uma ordem do mundo que só pode ser fantástica. Nesse sentido, teríamos em Geminiano e Amâncio metáforas da opressão de um sistema modernizado (e/ou modernizante) que age através da burocratização do trabalho e das relações sociais, resultando na atomização dos indivíduos de uma pequena comunidade rural, valorizada justamente por estar alheia a esses processos. Além disso, essas metáforas, na tentativa de destacar o absurdo desse processo, são construídas através de acontecimentos fantásticos, não por serem “sobrenaturais” ou impossíveis de acontecer na realidade extratextual, mas sim porque são erguidas sobre uma lógica que carece de sentido.

Essas primeiras metáforas construídas pelo fantástico apresentadas começam a desenhar os contornos de nossa alegoria: a opressão dos avanços da modernidade sobre uma paisagem rural idealizada. Nas figuras de Amâncio e Geminiano “podemos ler a nova relação do homem (...) com as exigências do mundo administrado, que carrega consigo novas relações de trabalho e de opressão” (SOUZA, 1990, p.29); conseqüentemente, na figura dos invasores podemos ver aqueles que impõem, impiedosamente, esse novo tipo de relação administrativa. Se a imagem dos homens da tapera parece um tanto hermética, uma vez que eles são apenas visitantes inominados sem qualquer objetivo aparente, a comparação dela com suas equivalentes nos textos “A usina atrás do morro” e *Sombras de reis barbudos* é útil para trazer alguma iluminação relativa à sua natureza. Nesses dois textos a invasão dos forasteiros é representada conjuntamente com a instalação de uma espécie de fábrica em um terreno afastado das pequenas cidades. As fábricas recebem o nome de “Companhia” no caso do conto e “Companhia de Melhoramentos” no romance. Percebe-se, portanto, que a relação dos invasores com o avanço da modernidade é muito mais claro nesses textos citados do que em *A hora dos ruminantes*. Por outro lado, o hermetismo da imagem dos homens da tapera torna-a menos literal, fortalecendo assim a construção alegórica do texto.

Contudo, é preciso deixar claro desde cedo que o conflito entre o cenário rústico idealizado e a avanço da modernidade não pode ser entendido simplesmente em termos de uma oposição *rural x urbano*. Isso já pode ser percebido nas metáforas de Amâncio e

Geminiano, uma vez que o castigo aplicado aos personagens atinge os limites do absurdo. Ou, como bem ressalta Souza,

o enfoque narrativo traduz uma preocupação mais ampla que o conflito entre cultura rural e cultura urbana, porque dá a esta uma caráter de poder massacrante, fiscalizador, capaz de estender muros por todas as ruas do lugarejo, ou, então ocupar todos os espaços de ir-e-vir, com cachorros em avalanche, ou manadas inquietas de bois (SOUZA, 1990, p.30).

Aproveitemos o comentário de Souza para voltar nossas atenções agora para os momentos mais explicitamente fantásticos da narrativa de Veiga: as invasões dos cachorros e dos bois.

Embora a população de Manarairema seja pega de surpresa pela invasão dos cachorros, esta é anunciada alguns dias antes pelo estado inquieto que os bichos começam a apresentar ainda na tapera. Desconfiados, os manaraienses decidem questionar Geminiano; porém, as respostas do carroceiro só fortalecem o clima de mistério:

– Cachorros? Esconjuro. Capetas. Capetas de quatro pés. Cachorros – foi só o que se conseguiu de Geminiano.
– Quantos são, Gemi? Parece que são muitos.
– Muitos? Dobre e ponha mais.
– Uma dúzia? Dúzia e meia?
– Que dúzia e meia! Dúzia e meia morre por dia.
– Morre de que?
– Morre. Cai no chão, estrebucha e morre.
– Onde arranjam tantos?
– Eu sei? Recebem.
– De onde? Quem traz?
– De longe. Do inferno. Quem traz é o capeta. Só pode ser. Cachorros! Peste!
(VEIGA, 1974, p.33-34).

A fala de Geminiano, embora seja questionada pelos próprios habitantes da cidade¹⁰, não deixa de contribuir para a atmosfera fantástica que se efetiva com o aparecimento do número hiperbólico de cachorros em Manarairema. Tal invasão instaura um desespero coletivo, justamente por causa da quantidade desproporcional de bichos. Estes, por sua vez, invadem o espaço privado dos manaraienses como se fosse um local familiar, destruindo e danificando objetos e lugares em sua brincadeira ou curiosidade. De maneira alguma os cachorros ficam acuados diante do novo ambiente, ao contrário, agem como toda Manarairema lhes pertencesse – ou pertencesse aos seus donos.

¹⁰ “Era certo que os homens tinham muito cachorro na tapera, a latomia que eles faziam não deixava dúvida; mas não podiam estar recebendo cachorros todos os dias sem parar, faltava o cabimento” (VEIGA, 1974, p.34)

Quanto aos manarairenses, embora durante o princípio da invasão houvesse algumas poucas tentativas infrutíferas de afastar os cachorros, após o desespero inicial segue-se o conformismo e a esperança de que aquilo acabe logo. Mesmo diante de certos abusos repugnantes por parte dos bichos, como o de utilizar a casa das pessoas como banheiro, o povo da pequena vila aceita tudo com paciência: “eram desacatos que as pessoas toleravam resignadas, consolando-se em pensar que não há mal que sempre dure” (VEIGA, 1974, p.36). Com o passar do tempo, a resignação dá lugar a uma atitude de amabilidade e respeito para com os cachorros; as antigas tentativas de expulsá-los são trocadas pela vontade de agradá-los e pela punição daquelas pessoas que os ameaçavam:

De repente ficou parecendo que todo mundo adorava cachorro, quanto mais melhor, e só tinha na vida a preocupação de fazê-los felizes. Se uma criança desavisada apanhava o chicote preparado pelo pai e ameaçava um cachorro mais atrevido, era imediatamente obstada e castigada com o mesmo chicote. A ordem era respeitar os cachorros (VEIGA, 1974, p.36).

A situação, porém, se torna ainda mais extrema, e o zelo se torna total subserviência para com os cachorros por parte dos manarairenses:

Cachorros estranhos dormindo nas passagens eram respeitados mais do que crianças ou velhos, as pessoas passavam nas pontas dos pés para não acordá-los, muita gente entrava e saía de casa pelas janelas ou dando volta pelos fundos para não passar por cima deles. Muita almôndega macia, fritada em boa gordura, lhes foi servida em prato de louça, como se faz com hóspedes de categoria. Toda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros, tudo o mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido. Qualquer cachorro pelado, sujo, sarnento, contanto que fosse estranho, encontrava quem o elogiasse por qualidades que ninguém via mas que todos confirmavam. Era uma grande vantagem ser cachorro estranho em Manarairema naqueles dias (VEIGA, 1974, p.37).

A citação serve perfeitamente para ilustrar a inversão de papéis que a chegada dos cachorros instaura em Manarairema: o homem, aquele que domestica, é pelo animal, outrora dominado, o verdadeiro domesticado. Se a relação típica entre o homem e o cachorro é vertical, com aquele ocupando a posição superior e este, a inferior, agora as posições estão trocadas; o homem, rebaixado, é obrigado a servir ao cachorro como se o animal se tratasse de alguém pertencente a uma classe social de maior prestígio, uma vez que é preciso oferecer aos cachorros o que há de melhor, da melhor maneira possível. Essa inversão de papéis se torna ainda mais agressiva devido à redução do ser humano causada por ele mesmo, uma vez que abandona suas necessidades apenas para agradar ao animal. Além disso, obrigado a reconhecer nos cachorros qualidades inexistentes (talvez como uma desculpa íntima que possa

justificar o absurdo da situação), a inversão de papéis é transformada “em crivo pelo qual passa a relação do homem com o mundo e consigo mesmo” (MIYAZAKI, 1988, 64); ou seja, mais do que um ataque às estruturas físicas ou sociais de Manarairema, a invasão dos cachorros adquire uma enorme dimensão de violência na medida em que, ao obrigar o homem a se autoinferiorizar, agride a própria subjetividade humana, modificando à força a forma como ele entende a si mesmo e, conseqüentemente, a sua relação com o mundo.

A violência causada pela invasão dos cachorros ao povo de Manarairema é tão traumática que, após a retirada dos animais, só resta aos habitantes da pequena cidade fingir que nada aconteceu na esperança de apagar a vergonha:

As pessoas ficaram sem saber o que pensar nem o que fazer, com medo de se descontraírem antes da hora e terem de repor a máscara às pressas. Não querendo fazer comentários prematuros todos se recolheram cedo para absorver no escuro as humilhações desnecessárias e tão prontamente aceitas, quando não procuradas espontaneamente.

Cada um torturado pela sua vergonha particular, ninguém dormiu bem aquela noite, nem mesmo os que se conservaram de lado desaprovando a degradação geral com um simples abanar de cabeça; esses já sentiam que desaprovar em silêncio é pouco menos do que aprovar, e nem tinham o consolo barato dos que tiveram a coragem de aderir (VEIGA, 1974, p.38).

Ou seja, além das humilhações em si, o fato de terem aceitado o absurdo ao invés de reagir contra os abusos praticados pelos bichos é o que causa vergonha aos manaraienses. Nesse sentido, o povo da Manarairema só consegue tomar uma posição minimamente crítica quanto aos abusos, *depois* que eles terminam; o sentimento de vergonha é o indício de uma consciência incapaz de aceitar o absurdo da situação vivida. Contudo, é importante destacar que a quantidade aberrante de cachorros não passa a ser questionada após a retirada dos animais; uma vez naturalizado, o número hiperbólico dos bichos continua sendo aceito como perfeitamente possível até o final da narrativa, mantendo a natureza fantástica do evento.

Mas, sendo esse evento fantástico, como ele se configura alegoricamente? Seria a invasão dos cachorros uma metáfora da invasão da modernidade e dos efeitos nocivos que esta causa na própria subjetividade daqueles que a sofrem, agravada pelo fato de que tudo isso é feito com o consentimento do próprio oprimido? De maneira geral, podemos dizer que tal interpretação é perfeitamente sustentável, sobretudo se ligarmos a invasão dos cachorros com imagens metafóricas que analisamos anteriormente: a do povo da tapera como ação do avanço da modernidade, e a burocratização de Amâncio e Geminiano como conseqüente atomização do indivíduo. Assim, a irrupção dos cachorros se configuraria como mais um dos elementos que compõem a alegoria da invasão opressiva da modernidade em uma comunidade ainda

incapaz de absorver tais mudanças. Entretanto, uma análise mais profunda do evento, que ocupa posição de grande destaque na obra, talvez revele mais elementos do que à primeira vista podemos distinguir.

É preciso, antes de tudo, atentar para a natureza dos cachorros invasores. Embora não fique claro, como sempre, a origem dos animais, tudo indica que eles pertencem aos homens da tapera. Se é verdade que o próprio narrador parece garantir a procedência dos bichos no início do capítulo quando diz “O derrame dos cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir” (VEIGA, 1974, p.33), também não podemos esquecer de sua visão limitada, e guiada pelo ponto de vista dos manarairenses. Por outro lado, a conversa com Geminiano, embora marcada pelo contrassenso das falas do carroceiro, sustenta a hipótese de que os estrangeiros possuem inúmeros cachorros; da mesma forma, quando Manuel Florêncio acusa os homens da tapera de soltarem os bichos sobre Manarairema, Amâncio, que se esforçava em defendê-los, não desmente a acusação (VEIGA, 1974, p.39-41).

Assim, o leitor é levado, apesar da incerteza, a culpar os forasteiros pelo derrame dos cachorros; sabemos, pelo que foi dito anteriormente, que essa incerteza é um dos artifícios pelo qual o fantástico é instaurado no texto. O entendimento de que tal incerteza não é acidental nos ajuda a tecer o seguinte questionamento: por que cachorros? Tal dúvida é plenamente justificável, uma vez que empreendemos uma leitura assumidamente alegórica. Consequentemente, encontrar o “outro” da imagem dos cachorros é uma contribuição altamente significativa para nossa leitura.

Voltemos, portanto, aos cachorros, a fim de buscar na representação uma possível interpretação¹¹. Uma das imagens mais frequentes que temos desses animais é de seu companheirismo com os seres humanos, sua fidelidade, etc. De maneira geral, os cachorros não tendem a ser animais naturalmente violentos, mas sim perfeitamente domesticáveis. Em *A hora dos ruminantes*, os cachorros parecem obedecer às ordens dos homens da tapera, o que fica mais claro no momento da retirada dos animais: “Mas uma tarde, já ao escurecer, como obedecendo um comando secreto, todos os cachorros limpavam os pés e dispararam no rumo da tapera, atropelando gente e se atropelando” (VEIGA, 1974, p.38). Outro detalhe que chama a atenção é o comportamento pacífico dos animais: embora sua chegada instaure o caos e o desespero, isso se dá mais por causa da quantidade enorme dos bichos do que por uma atitude

¹¹ É importante lembrar que, como elemento metafórico componente de uma alegoria, os cachorros (assim como os bois que aparecem adiante) podem ser lidos de diversas formas. Oferecemos esta significação, por enquanto, a fim de prosseguir com nossa leitura da obra. Mais à frente poderemos ver como essa metáfora pode ser interpretada de outras formas, gerando assim outras leituras da alegoria.

violenta. Pelo contrário, os animais se portam como cachorros absolutamente “normais”, o que é percebido pelo povo de Manarairema, levando-o a se aproximar dos bichos:

Quando foi ficando claro que os cachorros não estavam interessados em morder ninguém (o máximo que faziam era rosnar e mostrar os dentes para quem os incomodasse inadvertidamente), mas apenas em dar vazão à energia represada na disciplina da tapera, as pessoas foram criando coragem e saindo de casa desarmadas, e até já achavam graça nos desatinos e bodejos dos bichos (VEIGA, 1974, p.37).

Ou seja, embora tudo indique que a invasão dos cachorros tenha sido ordenada pelos estrangeiros, cuja influência sobre Manarairema já começava a mostrar ares de violência, tal invasão é realizada por animais não violentos, mas que causam incômodo apenas por se comportar como se a cidade pertencesse a eles – ou a seus donos. A verdadeira dor que Manarairema sente em relação ao ataque dos cachorros não é tanto pelas ações praticadas por estes quanto pela vergonha de ter se sujeitado aos seus “abusos” sem resistência. É a autoinferiorização que incomoda os manarairenses, a consciência de que por conta própria eles se tornaram animais para fazer dos cachorros – os cachorros dos estrangeiros – seres humanos.

Essa inversão de papéis parece indicar um caminho para a significação do ataque. Mais do que uma imagem concreta criada para representar uma abstração da invasão da modernidade, ela é uma metáfora da adesão humana a um sistema opressor, cuja consequência é a bestialização do indivíduo. Os cachorros, servos leais dos homens da tapera, podem desfrutar por um momento da nova conquista dos seus mestres; apesar disso, quando estão com os estrangeiros precisam seguir a “disciplina da tapera”, e não deixam, no fim das contas, de ser apenas animais de estimação. Sua humanização só pode ocorrer mediante a animalização de outros seres humanos, que aceitam sua nova situação sem opor resistência, assim como os próprios cachorros fizeram anteriormente (afinal, eles são animais domesticados). Dessa forma, a violência do ataque dos cachorros é indireta: acontece não porque eles mesmos agem brutalmente, mas porque sua integração consentida com o sistema opressor propicia a degradação de outros seres humanos, mesmo que isso não seja intencional.

A segunda invasão de animais segue a mesma linha da primeira, tanto em termos estruturais quanto metafóricos. Novamente temos a chegada de uma quantidade imensa de bichos, mas, em vez de cachorros, dessa vez são bois que surgem do nada. Assim como na primeira invasão, a chegada dos bois também é anunciada, dessa vez pela aparição de alguns espécimes perdidos aqui e ali; mas a verdadeira ocupação se dá de uma hora para a outra, e

quando os manaraienses percebem o que realmente está acontecendo, já estão cercados de bois por todos os lados. A quantidade de animais é ainda mais absurda do que a do ataque anterior, uma vez que os bois não só preenchem todo o espaço livre de Manaraiema, como se estendem até onde a vista consegue alcançar. Ainda assim a situação é absorvida pelos manaraienses sem muita dificuldade, e a esperada incredulidade é substituída pelo conformismo e pela esperança de que tudo simplesmente acabe naturalmente:

Na noite comprida, sufocante de berros, as pessoas passavam o tempo sentadas nas varandas bebendo chás e pensando no que teriam feito para merecer aquele castigo.

[...]

As pessoas mais ponderadas procuravam acalmar as outras explicando que se o presente era negro, a longo prazo a libertação era certa: tantos bois juntos não tinham condições de ficar ali por tempo dilatado (...). Assim, os manaraienses só tinham de esperar e confiar (VEIGA, 1974, p.85-86).

Contudo, os bois não vão embora, e em poucos dias a cidade parece completamente condenada. “Vivendo como prisioneiros em suas próprias casas” (VEIGA, 1974, p.88), doentes pela falta de água e alimentos, os manaraienses aceitam a morte iminente. É quando, à noite e sem que ninguém perceba, os bois vão embora, juntamente com os homens da tapera, e a pequena cidade volta à sua rotina normal, como se nada tivesse acontecido.

Assim como na invasão dos cachorros, não é só o gigantesco número de bois que torna o evento fantástico, mas também todo o mistério que o cerca. A procedência inexplicável dos animais, bem como seu desaparecimento repentino, ao mesmo tempo em que somem os estrangeiros, torna todo o acontecimento insólito. A própria ligação dos bichos com os forasteiros parece inverossímil, uma vez que eles não poderiam manter tamanha quantidade de bois sem que isso fosse notado, muito menos mantê-los na cidade por tanto tempo, quando suas necessidades vitais demandavam outros elementos, como a lógica das “pessoas mais ponderadas” de Manaraiema já havia demonstrado. Ainda assim tal ligação não pode ser completamente descartada, uma vez que homens e bois desaparecem ao mesmo tempo, como se estes, impelidos por aqueles a permanecerem no mesmo local, fossem agora forçados a se retirar.

Se em *A hora dos ruminantes* os elementos fantásticos estão organizados de modo a proporcionar uma leitura alegórica do texto, então devemos considerar que as semelhanças entre as duas invasões de animais articulam um traço metafórico comum. Nesse sentido, assim como os cachorros podem ser lidos como uma metáfora da bestialização humana devido ao acatamento a um regime opressor, os bois também terão significado semelhante. Nesse caso, porém, essa bestialização atinge níveis muito mais drásticos do que anteriormente. Embora os

bois aqui também sejam animais mansos, cujas ações propriamente ditas não são voluntariamente destrutivas, o dano que sua invasão causa a Manarairema é ainda maior do que a invasão dos cachorros. Isso porque enquanto nesta a violência infligida foi muito mais subjetiva, atingindo a integridade dos manarairenses, a consequência da invasão dos bois é a própria morte da cidade.

A gigantesca massa dos bois nada faz além de permanecer parada esperando alguma coisa que nunca acontece; mas é justamente esse nada fazer que pouco a pouco acaba com a vida e a esperança de Manarairema. Os bois aqui podem representar a massa bestializada dos homens guiados por um sistema absurdo, que pouco se importa com o seu bem-estar: como gado que são, os homens são colocados num local que não foi feito para eles, espremidos uns contra os outros, sem água, sem comida, pisoteados até a morte por seus semelhantes caso não possam manter-se de pé, e ainda assim incapazes de perceber o destino cruel ao qual foram submetidos.

A tragédia criada pela falta consciência dos homens transformados em gado também atinge Manarairema. Cercados pelos bois que involuntariamente minam sua liberdade, aos manarairenses só resta a morte e a incapacidade de perceber sua própria culpa pela situação. Pois assim como os bois, o povo de Manarairema foi sendo levado sem questionar até seu fim patético, apesar de todos os eventos que pediam alguma reação, como a chegada dos forasteiros, as imposições arbitrárias que estes fizeram, a invasão dos cachorros e a humilhação causada por esta, e até mesmo o anúncio da chegada dos bois. Mas todos os avisos foram ignorados, e quando finalmente chega a hora dos ruminantes, já não resta nenhuma esperança para Manarairema.

Entretanto, a morte não chega; os bois e os homens da tapera vão embora, deixando a cidade livre para se recuperar. O motivo que levou à retirada dos forasteiros não é explicado, apenas insinuado em uma conversa que algumas pessoas têm com Genimiano, ao avistar o carroceiro voltando do acampamento:

- Os homens foram embora.
- Foram nada!
- Para onde?
- Foram quando?
- Genimiano juntou as perguntas e deu uma resposta só:
- Abriam o pala de madrugada.
- Mas por quê?
- Acho que foi de medo. Andavam muito assustados.
- Medo de quê?
- Sei lá. De tudo. De nós. Quero dizer, de vocês (VEIGA, 1974, p.100-101).

Esse possível medo que os estrangeiros sentiriam dos manarairenses parece indicar um tom de otimismo e fé na resistência humana ante a degradação: mesmo após toda uma série de violências, mesmo mergulhado na desumanização, mesmo diante do fim inevitável, ainda existe algo incorruptível no ser humano que ameaça as forças opressivas, e que é por elas temido. Tal otimismo idealizado condiz com a visão da comunidade rural como uma paisagem afetiva, e se reflete na dimensão mítica presente na confraternização dos manarairenses após a debandada dos bois, e que foi muito bem ressaltada por Tieko Miyazaki:

A confraternização no espaço natural, aberto, abarca não só a região vertical do ar purificado, mas igualmente a região inferior, da lama, do esterco, da urina de bois. Curiosamente, dentro desse cenário, a confraternização tem como ponto central uma fogueira acesa pelas crianças e em que se assam cordas de lingüiça. O calor físico, exterior, do fogo, é complementado pelo calor da bebida alcoólica, fogo líquido. Instala-se, assim, um quadro mítico em que à alegria geral humana se misturam o ar purificado, a terra amolecida pela água, o fogo que dá energia e transforma os alimentos, e o excremento fecundador (MIYAZAKI, 1988, p.66).

Tal dimensão mítica, entretanto, além de sugerir um espaço idealizado, também parece remeter a certa concepção cíclica da história, tanto pelas referências à refertilização e fecundação (o que aponta para um novo ciclo de plantio, colheitas e preparação do solo, para ficar na metáfora da agricultura), quanto por aparecer ao final da obra, o momento em que tudo se encerra e pode começar novamente. A fala final do narrador, que indica a volta da passagem do tempo em Manarairema, parece corroborar essa afirmativa, ainda mais quando ele indica o retorno dos bons e dos maus momentos: “As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser” (VEIGA, 1974, 102). Tal concepção cíclica da história parece ser a atualização moderna da alegoria barroca: embora não apresente mais a história como um caminho direto para a ruína, e possa mesmo ser encerrada com um tom otimista, a obra alegórica apresenta a ideia de um retorno da história, no qual os momentos bons e ruins serão revividos ininterruptamente.

Acreditamos, agora, já ser possível expor melhor as linhas que desenham a alegoria buscada nas páginas da obra de Veiga. Como vimos, nas metáforas que vão aparecendo conforme o texto vai se desenvolvendo, o autor elabora uma crítica ao avanço descontrolado das transformações trazidas pela modernidade, e seu efeito devastador ao atingir especialmente as pequenas comunidades rurais que ainda havia aos montes em países subdesenvolvidos, e/ou cujo desenvolvimento começava a atingir maiores proporções. Nesse sentido, embora o enredo de *A hora dos ruminantes* se passe numa cidadezinha provavelmente

situada no interior de Goiás, a obra conta uma história que poderia ocorrer em qualquer pequena comunidade rural do Brasil ou de qualquer lugar que atendesse às condições histórico/sociais acima mencionadas. Ou, como coloca Souza, ao comentar a oposição entre as pequenas cidades e os estrangeiros nas narrativas de invasão veiguanas:

Desse conflito faz parte uma temática de rejeição da modernização tecnológica acompanhada de uma forma administrativa desagregadora da estrutura coletiva familiar. Modalidades diversas de normas e fiscalizações saltam do espaço da empresa ou fábrica, para burocratizar a vida habitual dos cidadãos. Sem dúvida, essa ficção é uma figura do embate sofrido pelos povos subdesenvolvidos frente à tecnologia massificante do nosso século (SOUZA, 1990, p.30)

Contudo, a alegoria de *A hora dos ruminantes* não se restringe a isso. A dimensão massacrante que Veiga atribui às forças modernizantes, bem como seu papel intrinsecamente desumanizador, que conduz suas vítimas a uma aceitação passiva das brutalidades a elas impostas, eleva a discussão do avanço dessas forças a uma reflexão e crítica à opressão de maneira geral, sugerindo um flerte entre os abusos dos agentes responsáveis pelos avanços da modernidade e os governos totalitários. Isso, entretanto, será discutido apenas adiante em nosso trabalho. Gostaríamos apenas de finalizar essa parte chamando a atenção para a multiplicidade de sentidos proporcionada pela escrita alegórica: se ela permite a relação entre a obra de Veiga com a crítica à agressão das forças modernizantes, também admite uma leitura que encontre no texto elementos dos governos totalitários, assim como havia permitido, como foi demonstrado por tantos trabalhos, sua ligação com o contexto do Brasil durante o regime militar. Mas voltemos nossa atenção agora para o texto de José Saramago.

4.2. UMA PAISAGEM DE DALÍ: *O ANO DE 1993* E O TOTALITARISMO

Uma forma interessante e bastante produtiva de iniciar nossa análise a respeito de *O ano de 1993* é observar com atenção o seu primeiro capítulo. Esse cuidado se justifica devido ao caráter introdutório do fragmento, que apresenta ao leitor o universo do texto, além de constituir uma espécie de chave metafórica do próprio livro. Vejamos o trecho:

As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dalí com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado
Quando o sol se move como acontece fora das pinturas a nitidez é menor e a luz sabe muito menos o seu lugar
Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993
Este dia em que as pessoas estão sentadas na paisagem entre dois prumos de madeira que foram uma porta sem paredes para cima e para os lados

Não há portanto casa nem sequer a porta que poderia não abrir precisamente por não haver para onde abrir
Apenas o vazio da porta e não a porta
E as pessoas não se sabe quantas não foram contadas devem ser ao menos duas porque conversam levantam as golas dos casacos para se defenderem do frio
E dizem que o inverno do ano passado foi muito mais doce ou suave ou benigno embora a palavra seja antiga em 1993
Enquanto falam e dizem coisas importantes como esta
Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos que tanto podem ser um retrato como uma declaração de amor ou a palavra que faltasse inventar
Vê-se agora que o sol afinal não estava parado e portanto a paisagem é muito menos daliniana do que ficou dito na primeira linha
E uma sombra estreita e comprida que é talvez de uma pedra aguda espetada no chão ou de um prumo distante de porta que já perdeu companhia e por isso não atraía as pessoas
Uma sombra estreita e comprida toca no dedo que risca a poeira do chão e começa a devorá-lo
Devagar passando aos ossos do metacarpo e depois subindo pelo braço devorando
Enquanto algumas pessoas continuam a conversar
E esta se cala porque tudo isto acontece sem dor e enquanto a noite desce (SARAMAGO, 2007, p.7-10).

O universo maravilhoso da obra, como já foi ressaltado anteriormente, é introduzido logo nas primeiras linhas do texto, quando o narrador destaca a irrealidade do cenário ao compará-lo com uma pintura do surrealista Salvador Dalí. Esse caráter irrealista do livro é reforçado pelo deslocamento temporal, quando somos informados que o enredo se passa no futuro do ano de 1993. A relação da cena com a pintura destaca a imobilidade na qual os personagens apresentados estão inseridos, o que é ressaltado pela predominância da descrição na primeira metade do texto.

Contudo, contrariando esse cenário imóvel e atemporal, um homem começa a tecer desenhos no chão, talvez improvisando algum tipo de escrita. É nesse momento que o sol começa a se mexer, mas unicamente para criar uma sombra que lentamente devora o homem que tentava escrever algo. Horácio Costa, ao analisar esse fragmento, também chama a atenção para a ação dessa “sombra com vontade própria [que] consome um personagem sem que este se dê conta, no momento em que este começa a exercer a escrita (ou, talvez, a grafar a sua memória), com a malignidade de quem tem interesse em que isto não aconteça” (COSTA, 1997, p.235-236). De fato, essa cena possui grande relevância por prefigurar um dos temas centrais da obra: a tentativa, por parte das forças opressoras, de minar o esforço do homem que procura resgatar sua memória, ou seja, sua inserção no tempo histórico e construção da sua identidade como ser humano. Não é à toa que o texto, a partir da ação do homem que escreve, passe da descrição para a narração: essa mudança formal indica as consequências da ação humana que se rebela contra a imobilidade alienante, ou seja, revela que a busca pela reconstrução da memória conduz ao movimento do mundo, mesmo que tal

movimento gere uma reação negativa das forças opressoras, que procuram manter as coisas exatamente como estão.

Nesse primeiro capítulo já podemos perceber, além dos elementos formais que guiarão o restante da obra – tais como a ausência de pontuação do texto e sua organização em versículos –, a ambientação distópica do livro e o uso dos elementos especulativos (nesse caso, mais especificamente o maravilhoso) na construção de um texto alegórico. Assim, o restante do texto narra um país desconhecido controlado por uma força militar totalitária e inominada. Essa força persegue uma população dividida: parte vive oprimida dentro das cidades e parte foi obrigada a se refugiar fora delas, organizando-se em tribos nômades. É um mundo estranho onde a magia se mistura com a tecnologia e as pessoas perdem sua humanidade ante a miséria e à perseguição das tropas de ocupação. A escrita versicular do livro sugere o tom das narrativas míticas que explicam os primórdios de uma civilização; mas ironicamente aqui a civilização regride a um estágio inicial graças às forças opressivas, como se a linearidade da História tivesse dado meia volta e feito o caminho contrário ao que vinha fazendo anteriormente, caminhando rumo à barbárie. Entretanto, nesse mundo onde tudo parece perdido e imutável, ao final do livro, a população começa a se organizar e tomar de volta as cidades, derrubando a velha organização para construir uma sociedade nova, evidenciando assim uma concepção cíclica da história que se encaixa bem na atualização da alegoria benjaminiana, de modo semelhante ao que vimos na nossa análise de *A hora dos ruminantes*.

Os dois primeiros terços do livro narram a violência sofrida pelos homens que, dentro e fora das cidades, são perseguidos pelas tropas de ocupação. Os capítulos 2, 3 e 4 mostram “a situação de disfuncionamento urbano-industrial da cidade” (COSTA, 1997, p.236); a partir deles, podemos perceber mais claramente a ruína da civilização conhecida ante a ação de forças opressoras. Nesse sentido, servem como um prelúdio para um dos temas mais importantes da obra: a desumanização do homem.

Podemos notá-lo logo após esses primeiros trechos que tratam da civilização em ruínas, no capítulo 6, que narra a peregrinação de um grupo de nômades em direção à rua das estátuas, um local onde estão reunidas cinquenta estátuas alvíssimas que retratam os homens antigos, em nada semelhantes aos homens atuais. Essa peregrinação assume um tom religioso, uma vez que os homens atuais procuram a rua das estátuas para saber como eram antigamente; nesse sentido, visitar tal lugar é como visitar um local sagrado, onde o ser humano pode encontrar respostas para suas inquietações. Nesse caso, olhar para as estátuas é recuperar uma parte de sua humanidade perdida pelo esquecimento, numa tentativa de fugir à barbárie que a

destruição da memória causou: as estátuas “Mostram a quem passa vindo de longe como poderiam ter sido os homens/ Pois há motivos para pensar que nunca foram assim” (SARAMAGO, 2007, p.27).

O livro de Saramago insiste no papel que a perda da memória tem no processo de desumanização do homem, e na fomentação daquilo que podemos chamar de “civilização da barbárie”; pois, como veremos adiante, a terror trazido pelas tropas de ocupação não é algo desorganizado, mas sim produzido sistematicamente em prol da destruição humana. Destacamos aqui dois episódios em que a destruição da memória influencia diretamente na desumanização do homem e no fortalecimento da civilização da barbárie.

O primeiro deles está presente no capítulo 16, no qual é narrada a história do homem que descobre ser incapaz de ler:

Em vão recordava as letras em vão as desenhava ele próprio na memória
Eram riscos cegos na escuridão desenhos de Marte Mercúrio ou Plutão ou ainda a
escrita do sistema planetário da Betelgeuse
Nada que fosse humano e fraterno nada que tivesse o gosto comum do pão e do sal
(SARAMAGO, 2007, p.62-63).

Embora os símbolos escritos pelo homem possam ser entendidos como uma forma de linguagem natural de outros lugares, eles não se assemelham a nenhuma forma de escrita reconhecível, ao que é “humano” e “fraterno”, ou seja, ao que é simbolicamente compartilhado pela humanidade. Nesse sentido, a escrita/leitura aqui liga a memória diretamente à condição humana: ser incapaz de se representar simbolicamente é deixar de ser humano, uma vez que é justamente o pensamento simbólico que nos diferencia do restante dos animais. É por isso que o episódio do homem incapaz de ler se passa num reduto de desumanização: o cenário tenebroso de uma caverna “Onde o cheiro dos corpos humilhados de gases de suor de descargas de sêmen/ E onde intermináveis insônias se resolviam em suicídios” (SARAMAGO, 2007, p.62). Contudo, a perda da memória e a consequente incapacidade de reproduzir-se simbolicamente torna-se muito pior do que a sobrevivência em condições sub-humanas: para que seus companheiros não possam descobrir a sua terrível sina, e talvez contrair a doença da desumanização completa, ao homem que não sabe ler só resta afastar-se dos outros e morrer sozinho: “Quando o sol nasceu e a horda saiu para o ar livre e para o mundo aprisionado/ O homem sentou-se no chão dobrado como um feto/ E prometeu morrer sem resistência se a lepra que lhe nascera durante a noite não fosse nunca descoberta pelos companheiros que talvez ainda soubessem ler” (SARAMAGO, 2007, p.63).

O segundo episódio é narrado no capítulo 19, e também está ligado à linguagem. Dessa vez se passa numa cidade, na qual seus habitantes já se acostumaram com o controle das tropas de ocupação. Em dado momento as pessoas são tatuadas com números na testa – uma referência explícita a Auschwitz –, em um processo indolor e que não provoca nenhum tipo de resistência por parte dos habitantes: “O próprio vocabulário sofrera transformações e haviam sido esquecidas palavras que exprimiam a indignação e a cólera” (SARAMAGO, 2007, p.75-76). Novamente, assim como aconteceu no episódio do homem que não sabia ler, o esquecimento da linguagem provoca uma diminuição do ser humano, na medida em que está relacionado com o apagamento de certos sentimentos, como a indignação e a cólera.

Nesses episódios que representam a desumanização, Saramago nos alerta para uma lição que vem se repetindo a cada dominação do homem pelo homem: a forma mais eficaz de dominar o outro é arrasar sua identidade, transformando-o em algo que é menos do que um ser humano. Os dominadores, contudo, jamais esqueceram tal lição: em *O ano de 1993* os ocupantes não pouparão esforços em destruir a identidade dos perseguidos por meio da opressão e da violência. Vemos em várias páginas do texto diversas ações organizadas pelos invasores com o objetivo de oprimir os homens, como o ataque dos animais mecânicos (capítulo 17), o interrogatório mortal que busca uma resposta impossível de ser encontrada (capítulo 4), a construção de uma humilhante prisão de vidro transparente que revela as animalidades do ser humano (capítulo 13), a contagem de pessoas após o toque de recolher realizada por animais peçonhentos que toda noite leva alguém à loucura (capítulo 9), ou a criação de máquinas de mercúrio em forma de esferas feitas para vigiar o tempo todo cada um dos habitantes (capítulo 11). Todas essas ações, uma vez que se organizam sistematicamente, são evidências daquilo que chamamos de civilização da barbárie; ou melhor, elas revelam certo “projeto da barbárie”: o uso da violência como um meio para atingir um fim que é a própria violência ou a barbárie, uma vez que ambas se revelam gratuitas.

Essa coerção sistematizada que aparece na obra de Saramago encontra correspondência no trabalho de Michel Foucault *Vigiar e Punir* (2004), no qual o estudioso francês analisa duas das principais formas pelas quais as instituições modernas realizam o controle do indivíduo: a violência e a disciplina. Para Foucault, o corpo passa a funcionar como um elemento essencial nesse processo, uma vez que é através dele que as instituições modernas passam a expandir suas relações de poder com a população. A noção de corpo para o estudioso, portanto, adquire grande relevância para a sua discussão. Segundo Cláudio Lúcio Mendes (2006),

para Foucault, o corpo é um ente, composto por carne, ossos, órgãos e membros, isto é, matéria, literalmente um lócus físico e concreto. Essa matéria física não é inerte, sem vida, mas sim uma superfície moldável, transformável, remodelável por técnicas disciplinares e de biopolítica. Com isso, o corpo é um ente – com sua propriedade de “ser” –, que sofre a ação das relações de poder que compõem tecnologias políticas específicas e históricas (MENDES, 2006, p.168).

É, portanto, através do corpo que se chega à construção do sujeito, uma vez que este, não existindo *a priori*, é criado a partir de discursos e de relações de poder-saber, que por sua vez geram tecnologias políticas historicamente constituídas e aplicadas diretamente no corpo. Assim, “pode-se dizer que o corpo seria um arcabouço para os processos de subjetivação, a trajetória para se chegar ao ‘ser’ e também ser prisioneiro deste. A constituição do ser humano, como um tipo específico de sujeito, ou seja, subjetivado de determinada maneira, só é possível pelo ‘caminho’ do corpo” (MENDES, 2006, p.169).

A violência, concretizada na punição, é uma das maneiras indicadas por Foucault como estratégia utilizada pelas instituições para manter o corpo (e, portanto, o sujeito) “dócil”, ou seja, controlado. Em *Vigiar e Punir* (2004), o autor chama a atenção para as transformações sofridas entre os séculos XIII e XIX pelas formas de punição e seu significado. Se antes o castigo físico e público era a punição mais comum aplicada àqueles que infringiam as leis, em pouco tempo o castigo se torna mais pudico e reservado, efetivando-se principalmente no encarceramento dos culpados. Ou seja, o corpo deixa de ser o principal alvo da punição, que passa a ser utilizado para atingir algo menos superficial: o sujeito. Como salienta Foucault:

de modo geral, as práticas punitivas se tornaram pudicas. Não tocar mais no corpo, ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente. Dir-se-á: a prisão, a reclusão, os trabalhos forçados, a servidão de forçados, a interdição de domicílio, a deportação - que parte tão importante tiveram nos sistemas penais modernos - são penas "físicas": com exceção da multa, se referem diretamente ao corpo. Mas a relação castigo-corpo não é idêntica ao que ela era nos suplícios. O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos (FOUCAULT, 2004, p.14).

O enfoque da punição deixa de ser o castigo físico e torna-se o controle do corpo, de modo a tornar o indivíduo submisso às ordens que lhe são impostas; a punição serve, dessa maneira, como forma de minar as forças do corpo evitando que ele reaja aos ditames das instituições que o governam. Isso significa dizer que o corpo não se resume ao universo fisiológico, mas está mergulhado no campo político, sofrendo a ação direta das relações de

poder. O objetivo dessas relações, contudo, não é apenas manter o corpo sob controle para evitar qualquer tentativa de revolução, mas também de prepará-lo para torná-lo mais eficiente para o sistema produtivo:

Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, 2004, p.25-26).

Essa submissão, contudo, não precisa ser necessariamente obtida através da violência e da punição, mas pode ser construída por meio de um sistema organizado e extremamente calculado, que leva em consideração a melhor forma de manter o corpo não só sob o controle, mas também apto a exercer determinadas funções; esse sistema é chamado por Foucault de “tecnologia política do corpo” (FOUCAULT, 2004, p.26). Uma das aplicações dessa tecnologia que visa ao mesmo tempo controlar e melhorar a ação do corpo e por meio da disciplina.

Para Foucault, a disciplina se tornou, no decorrer dos séculos XVII e XVIII uma fórmula geral da dominação; através da disciplina, por exemplo, aquela aplicada nos exércitos, o corpo é moldado de acordo com os interesses da instituição que a promove, minando sua capacidade de agir por conta própria, enquanto potencializa certas habilidades desejadas. Como assinala o autor:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. (...) A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". (...) Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita (FOUCAULT, 2004, p.119).

As ações coercivas realizadas pela tropa de ocupação em *O ano de 1993* se assemelham às estratégias montadas pelas instituições descritas por Foucault, a exemplo da punição e da disciplina, pois tanto estas quanto aquelas visam o controle do corpo. Ambas são formas de dominação calculadas e sofisticadas que reduzem as potencialidades do ser humano de se rebelar contra o sistema que o oprime. Contudo, ao contrário dos “corpos dóceis”

descritos por Foucault, cujo principal objetivo é tornar-se ao mesmo tempo submisso e útil a um determinado propósito, em *O ano de 1993*, a coerção é realizada sem nenhuma finalidade aparente além da própria dominação e da violência, denunciando o que chamamos anteriormente de “projeto da barbárie”.

Merece destaque o fato de que, em *O ano de 1993*, não exista qualquer menção às intenções da tropa de ocupação, ou o que a levou a atacar e a brutalizar a população perseguida. Embora o leitor possa cogitar uma razoável quantidade de desculpas que preencheriam um possível discurso do invasor que procura justificar seus atos, o silêncio do narrador quanto às razões do ocupante já indica que elas não merecem ser mencionadas, porquanto não há nenhuma justificativa plausível para tais atos. Nesse sentido, o silêncio do narrador é a metáfora da falta de sentido das justificativas reais dadas pelas tropas de ocupação reais que ainda podemos encontrar em nossa realidade; através do seu silêncio o narrador critica o absurdo dos projetos da barbárie existentes em nosso mundo, para os quais a violência e a destruição são os fins e os meios que mutuamente se justificam.

A desumanização que reduz o homem tornando-o um ser sem reação mesmo diante das maiores atrocidades, e a organização de um sistema opressor cujo fim é a própria opressão, são os dois elementos básicos repetidos através de diversas metáforas que se utilizam de elementos especulativos através dos dois primeiros terços de *O ano de 1993*, e que podem ser retratados exemplarmente por meio de um único fragmento do livro, que compõe o capítulo 7:

O comandante das tropas de ocupação tem um feiticeiro no seu estado-maior
Mas o sentido da honra militar embora condescendente noutros casos sempre o
impediu de utilizar esses poderes sobrenaturais para ganhar batalhas
O feiticeiro apenas intervém quando ao comandante apraz usar o chicote
Nessas ocasiões saem ambos para os arredores da cidade e postos num ponto alto
convoca o mágico os poderes ocultos e por eles reduz a cidade ao tamanho de um
corpo humano
Então o comandante das tropas de ocupação faz estalar três vezes a ponta para
habituá-lo ao braço e logo a seguir chicoteia a cidade até cansar
O feiticeiro que entretanto assistira respeitosamente afastado apela para os poderes
ocultos contrários e a cidade torna ao seu tamanho natural
Sempre que isto acontece os habitantes ao encontrarem-se nas ruas perguntam uns
aos outros que sinais são aqueles de chicotadas na cara
Quando tão seguros estão de que ninguém os chicoteou nem tal consentiram
(SARAMAGO, 2007, p.29-31).

Prisioneiros de uma força que as domina por completo, as pessoas são incapazes de perceber a violência contra elas cometida; além disso, ao invés de ser utilizado para um fim claro, ou seja, vencer a batalha, o poder do feiticeiro serve ao ocupante apenas quando este deseja exercer a violência por si mesma, sem qualquer motivo “justificável”. Nesse único

bloco metafórico podemos perceber a alegoria que o texto saramaguiano vai formando: a opressão criada por um regime totalitário.

De fato, podemos perceber diversas semelhanças entre a dimensão alegórica da obra de Saramago e o regime totalitário como foi descrito por Hanna Arendt em seu clássico estudo *Origens do totalitarismo* (1989). Segundo a autora, o governo totalitário não só conta com o apoio total das massas, mas mais do que isso, o indivíduo inserido nesse tipo de regime é capaz de se entregar completamente aos desígnios do estado, mesmo que isso signifique sua própria destruição:

(...) o que é desconcertante no sucesso do totalitarismo é o verdadeiro altruísmo dos seus adeptos. É compreensível que as convicções de um nazista ou bolchevista não sejam abaladas por crimes cometidos contra os inimigos do movimento; mas o fato espantoso é que ele não vacila quando o monstro começa a devorar os próprios filhos, nem mesmo quando ele próprio se torna vítima da opressão, quando é incriminado e condenado, quando é expulso do partido e enviado para um campo de concentração ou de trabalhos forçados (ARENDR, 1989, p.357).

É esse tipo de conformismo que encontramos em certos trechos de *O ano de 1993*, sobretudo no já citado episódio em que os habitantes são numerados na testa sem nenhuma reação. Aliás, esse episódio é interessante por representar não só a identificação do indivíduo inserido no regime totalitário com seu governo, como a ação violenta que tal governo promove contra seus próprios cidadãos. A numeração dos habitantes, que vai de 1 a 57.229, cria automaticamente uma hierarquia social: “Ninguém reconhecia autoridade a quem tivesse número superior ao seu o que explica que o 57229 comesse com os cães e tivesse de masturbar-se porque nenhuma mulher queria dormir com ele” (SARAMAGO, 2007, p77); além disso, aqueles que receberam os primeiros números “consideravam-se chefes da cidade e vestiam segundo as modas do ocupante” (SARAMAGO, 2007, p.77). Vê-se que existe uma identificação com os ocupantes não somente pelos habitantes que estão no topo da hierarquia, mas todos, uma vez que mesmo a degradação daqueles que ficaram com os últimos números é aceita por eles sem reação. Contudo, o que não se sabe é que esses mesmos números serão propositalmente invertidos dentro de 24 horas, com o único intuito de devastar os habitantes da cidade: ao final do capítulo o narrador afirma que tal inversão se trata de um “Processo tão bom como os animais mecânicos para prosseguir o extermínio da população ocupada/ Pois todas as humilhações serão retribuídas cem por um até a morte/ Enquanto os ocupantes se distraem nos espectáculos que para seu uso ainda funcionam” (SARAMAGO, 2007, p.78). Se a violência contra sua própria população e a ausência de fins verdadeiros para suas ações estão patentes do capítulo citado acima, assim como em outros já mencionados anteriormente,

podemos considerar tais elementos como inerentes ao governo totalitário. Como coloca Arendt:

O totalitarismo jamais se contenta em governar por meios externos, ou seja, através do Estado e de uma máquina de violência; graças à sua ideologia peculiar e ao papel dessa ideologia no aparelho de coação, o totalitarismo descobriu um meio de subjugar e aterrorizar os seres humanos internamente. (...)

O fim prático do movimento é amoldar à sua estrutura o maior número de pessoas, acioná-las e mantê-las em ação; um objetivo político que constitua a finalidade do movimento totalitário simplesmente não existe (ARENDDT, 1989, p.375-376).

O entregar-se do homem às atrocidades do regime totalitário só é possível, segundo Arendt, com a eliminação total da individualidade do ser humano:

Porque destruir a individualidade é destruir a espontaneidade, a capacidade do homem de iniciar algo novo com seus próprios recursos, algo que não possa ser explicado à base de reação ao ambiente e aos fatos. Morta a individualidade, nada resta senão horríveis marionetes com rostos de homem, todas com o mesmo comportamento do cão de Pavlov, todas reagindo com perfeita previsibilidade mesmo quando marcham para a morte (ARENDDT, 1989, p.506).

Ou seja, é preciso desumanizar o homem para que se possa controlá-lo perfeitamente, como já vimos em diversas passagens metafóricas de *O ano de 1993*. Sendo a espontaneidade a capacidade humana de recriar e manter-se em movimento, podemos entender o porquê da desumanização na obra de Saramago estar ligada à imobilidade, como fica claro desde seu primeiro capítulo. Tirar a espontaneidade humana não é só minar sua possibilidade de reação contra o absurdo, mas também impedir sua própria humanização por meio de sua inserção na história, mantida por meio da memória: tentar recuperá-la através da escrita aciona a sombra devoradora do primeiro capítulo; perceber que já não se pode fazê-lo, como o homem incapaz de ler, é entender que já deixou de ser humano. Hanna Arendt argumenta que é nos campos de concentração montados pelo governo totalitário onde isso se percebe mais claramente: “A experiência nos campos de concentração 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” (ARENDDT, 2009, p.506).

Tal animalização do ser humano é representada com maior destaque no capítulo 10 de *O ano de 1993*, no qual é narrada a história dos homens-toupeira. Procurando fugir dos perseguidores, esses homens desenvolveram unhas como a das toupeiras com as quais cavam buracos no chão onde se escondem. Ainda assim, não conseguem cavar buracos profundos o

bastante, e acabam sendo descobertos pelos ocupantes, que os matam cravando lanças no chão. A opressão aqui é tão forte que leva o homem a se animalizar, numa tentativa de sobrevivência. Assim, se podemos perceber algum tipo de reação por parte dos homens, ela não se dirige para a revolta e a luta, mas apenas para a fuga e a covardia; a ação tomada, nesse sentido, não é muito diferente do simples não agir, uma vez que os resultados são os mesmos. De fato, a atitude de se enfiar na terra como forma de sobrevivência pode ser encarada como uma metáfora da aceitação do absurdo, já que não reagir contra o opressor é também uma tentativa de sobreviver aos tormentos pelos quais se passa. Saramago, através de uma “simbologia zoológica” (COSTA, 1997, p.239), critica a falta de ação do homem bestializado, que, mesmo quando existe uma possibilidade, é incapaz de se defender:

Uma lança cravada a pique ou uma estaca trespassam pelas costas o homem de unhas longas e coragem insuficiente
Boa armadilha seria porém a galeria cavada à superfície
Se os homens que assim escolheram viver compreendessem que têm de cavar para baixo e fundo um poço antes que venham a lança e a estaca
Para que o perseguidor morra enterrado no preciso momento em que iria matar e para que comecem a igualar-se as perdas
Em nome da simples e necessária justiça (SARAMAGO, 2007, p.43-44).

A simbologia zoológica acima citada aparece em diversos trechos da obra, em vários momentos estando a serviço da opressão, como no exemplo dos homens-toupeira. A imagem mais forte criada por essa simbologia zoológica à serviço da opressão, é a dos animais mecânicos. Tais seres aparecem pontualmente na obra, mas recebem tratamento especial no capítulo 17, no qual se revela sua procedência, num fragmento repleto de elementos da ficção científica: “paralisados por acção de misturas químicas nunca antes vistas” (SARAMAGO, 2007, p.65), os animais do zoológico são transformados em uma espécie de ciborgue através da implantação de circuitos eletrônicos; após a transformação, são colocados neles programas de ódio aos seres humanos devido às humilhações sofridas anteriormente, e os animais saem perseguindo os homens fora das cidades. Imagem semelhante ocorre no capítulo 5, quando os lobos expulsam as pessoas de uma cidade e passam a caçá-los durante a noite, como anteriormente os homens faziam com os animais. Por fim, no capítulo 12 vemos a rebelião dos animais domésticos, que, como “um dos resultados da catástrofe” (SARAMAGO, 2007, p.49), se revoltam contra seus antigos donos por terem sido domesticados.

Nos três exemplos acima notamos uma inversão de papéis: os animais, antes oprimidos pelos homens, agora passam a persegui-los, como se organizassem uma espécie de vingança. Contudo, não podemos entender tais passagens como uma metáfora da revolta da natureza

contra aqueles que outrora a destruíram. Os animais ciborgues são mais máquinas do que bichos, e até sua fúria contra os homens é implantada; os animais domésticos só se revoltam como consequência da ação dos ocupantes, o que, em certo sentido, os equivale aos ciborgues sem vontade própria; o mesmo acontece aos lobos, cuja perseguição se organiza em torno de uma cidade já degradada. Assim, nos exemplos acima a natureza é “desnaturalizada” para servir aos planos dos opressores, e a inversão de papéis proporcionada pelo ataque dos animais acaba revelando mais uma metáfora da desumanização criada pela opressão, além de uma crítica ao sistema urbano decadente.

Essa decadência urbana que se nota pelos exemplos acima (nos quais os animais perseguidores estão sempre associados à cidade) se evidencia ainda mais quando observamos as demais imagens construídas a partir da temática natural. De fato, como coloca Horácio Costa:

já nos podemos dar conta de que o escritor oporá à degradação urbana – que (...) já era anterior à invasão da cidade pelo exército de ocupação – uma visão idealizada da tribo que, na planície, aprende a se organizar sozinha, preservando para tanto os melhores traços humanos (solidariedade, fraternidade, espírito colectivo), sem perder uma radicação mitopoética dos elementos naturais (COSTA, 1997, p.241).

A visão idealizada da tribo em oposição à cidade se manifesta claramente no capítulo 20 de *O ano de 1993*. Quando “todas as calamidades haviam caído sobre a tribo a ponto de se falar da morte com esperança” (SARAMAGO, 2007, p.79), um casal une sua carne com uma árvore passando a caminhar junto da tribo como uma máquina de guerra contra o ocupante. Enquanto na cidade a natureza é organizada contra a humanidade, aqui ambas se juntam numa defesa mútua contra o opressor. Tal oposição é ainda mais ressaltada devido ao fato de que a imagem do casal fundido à árvore (capítulo 20) sucede a história dos homens numerados na cidade que, por orgulho, se destroem (capítulo 19).

Não à toa, a história citada acima ocupa o vigésimo capítulo da obra, inaugurando seu último terço: a partir daí começa a reviravolta do enredo, com a população outrora massacrada se unindo para derrotar o ocupante. Novamente são construídas imagens com a temática natural que revelam a união do homem com o meio ambiente em prol da liberdade. No capítulo 21 um casal assume novamente uma posição de destaque ao, através da união sexual amorosa, fazer nascer uma palavra capaz de expressar a subjetividade humana que havia sido perdida; vimos anteriormente como a linguagem está ligada à dimensão da memória e da própria condição humana, o que torna a metáfora dessa relação mais clara: através do ato

sexual o casal pode trazer novamente à vida a própria humanidade – ou trazer novamente a própria humanidade à vida.

Nos capítulos 22 e 25 novamente temos imagens da natureza ligadas ao renascimento do homem. No primeiro deles, são descobertos novos deuses para substituir os antigos que se tornaram inúteis; a criação dessa nova mitologia relaciona-se à criação de um novo homem: “Definitivamente deus só ficou o rio [sic] porque os homens vão mergulhar nele as mãos e o rosto e têm estrelas nos olhos quando se levantam/ (...) E as plantas verdes que dentro da água vivem estremecem sob o vento que traz aquele cheiro de homem que a terra ainda não se habituou” (SARAMAGO, 2007, p.91). No segundo esse mundo mágico é retomado por um ritual em que se fertiliza a terra derramando sobre ela o sangue menstrual, e todas as mulheres da tribo engravidam, novamente trazendo o ser humano ao mundo.

Recuperada a humanidade devastada pelo ocupante, a população outrora oprimida é capaz de se unir e combater o opressor e sua máquina de guerra sem sentido. Várias tribos unidas dão início, no capítulo 24, uma marcha de tom bíblico, que dura sete dias e sete noites, até que se chega à cidade ocupada; após uma luta brutal, na qual várias pessoas morrem, a cidade é finalmente recuperada. A nova união humana é tão profunda que mesmo depois de mortas as pessoas ajudam umas às outras na luta: “Quando a primeira porta foi alcançada amontoaram-se os corpos uns sobre os outros e os vivos passaram sobre uma ponte de mortos que eram a escora e o arco e a macia e dolorosa calçada/ Assim entraram na cidade e ao amanhecer contaram-se e tendo-se achado de menos recolheram os seus mortos” (SARAMAGO, 2007, p.107). A esta primeira vitória seguem-se outras, e por fim o exército invasor é completamente derrotado. Com isso os homens, já irmanados, podem finalmente construir uma sociedade mais justa e mais humana:

E agora é necessário ir ao deserto destruir a pirâmide que os faraós fizeram construir sobre o dorso dos escravos e com o suor dos escravos
E arrancar pedra a pedra porque faltam os explosivos mas sobretudo porque este trabalho deve ser feito com as nuas mãos de cada um
Para que verdadeiramente seja um trabalho nosso e comecem a ser possíveis todas as coisas que ninguém prometeu aos homens mas que não poderão existir sem eles (SARAMAGO, 2007, p115-116).

Chegando ao fim da obra de Saramago, podemos indicar como seus múltiplos elementos especulativos proporcionam uma leitura alegórica do texto. Vimos que basicamente o livro trata do totalitarismo e do absurdo que esse regime representa. *O ano de 1993* revela como o governo totalitário destrói pouco a pouco, através de violência e da perseguição sistemáticas, a individualidade do ser humano e sua capacidade de reagir contra a opressão;

dessa forma, o totalitarismo desumaniza o ser humano tornando-o incapaz de entender-se simbolicamente e historicamente, instituindo assim um universo imóvel. Além disso, tal regime revela-se destituído de qualquer sentido, uma vez que nada almeja além da manutenção da própria violência. Entretanto, Saramago não acredita num mundo fatalista: o ser humano, através da luta e do sofrimento, é capaz de se unir e vencer o governo totalitário, recuperando uma humanidade perdida e que só se constrói em conjunto com todos os seres humanos.

Contudo, assim como verificamos na análise de *A hora dos ruminantes*, a dimensão alegórica de *O ano de 1993* abarca outros elementos. Acreditamos ser possível dar um maior destaque a esse ponto comum compartilhados pelas obras através da comparação direta entre os textos. É o que faremos na próxima seção de nosso trabalho.

4.3. O ANIMAL HUMANO: UM CONTRAPONTO ENTRE AS OBRAS

Apesar das evidentes diferenças estruturais, *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993* possuem claras semelhanças, a começar pelo contexto histórico e político no qual ambas foram produzidas e/ou recebidas. Como foi destacado anteriormente, não se trata apenas de uma proximidade cronológica (já que o texto de Veiga é de 1968, e o de Saramago, de 1975), mas de algo mais intrincado. Enquanto o Brasil se via entrando no pior período de sua ditadura quando *A hora dos ruminantes* foi publicado, *O ano de 1993* saiu quando Portugal deixava para trás o Estado Novo iniciado por Salazar. O impacto dos regimes ditatoriais foi, assim, bastante forte sobre ambas as obras, se não em sua produção, mas pelo menos na maneira como elas foram lidas, como já vimos anteriormente. Talvez seja importante também destacar a condição periférica de ambos os países (uma vez que Portugal pode ser considerado um país periférico em relação outros países mais ricos da Europa), e mesmo sua condição de subdesenvolvimento. O que queremos destacar com essas considerações é: a época em que as obras foram lançadas não foi uma das melhores para a grande massa populacional que compunha a maioria dos cidadãos brasileiros e portugueses, espremidas de um lado pela opressão governamental, e do outro pela opressão do subdesenvolvimento.

Não queremos com isso insinuar uma explicação “objetiva” das obras, argumentando que tal contexto “logicamente” levaria Veiga e Saramago a escrever os livros que escreveram; mesmo porque isso nos conduziria a uma leitura “referencial” dos textos, o que desde o início do nosso trabalho procuramos evitar. O que queremos apenas é tentar inserir historicamente as obras que estudamos com o objetivo entender como sua relação com o contexto no qual foram

produzidas se articula com sua construção enquanto textos ficcionais, já que, como vimos, todo produto mimético está ligado com o mundo extraliterário do qual bebe. Dessa forma, parece-nos pertinente pensar nesses termos, uma vez que contextos históricos, políticos e sociais semelhantes, serviram como base para produção de duas obras que se assemelham tanto tematicamente quanto estruturalmente.

Nesse sentido, podemos ver como ambos os textos retratam uma população oprimida, quando na época e nos países em que foram escritos e/ou publicados a população também sofria os sintomas do abuso e da exploração. Porém, nem Saramago nem Veiga optaram por fazer uma literatura que se resumisse à mera denúncia desses absurdos; evitando a pobreza de um realismo estreito, os dois autores criaram obras estruturadas na especulação e no alegórico para aumentar a possibilidade de significação dos textos.

A hora dos ruminantes alegoriza a invasão dos avanços da modernidade e a consequente desumanização causada por tais ações. A irrupção do fantástico acarretada pela burocratização dos personagens e pelo ataque dos bichos representa o contra-senso da situação, que modifica à força a relação do sujeito com sua comunidade e consigo mesmo, e animaliza o ser humano. A opressão causada pelos avanços incontrolados da modernidade adquire tamanha força no livro de Veiga que se assemelha às práticas de um regime totalitário, de forma parecida a como é representado em *O ano de 1993*. Vejamos melhor esse caso.

Procuramos mostrar, através das considerações propostas por Hanna Arendt, como o totalitarismo desumaniza o ser humano através da destruição de sua individualidade e de sua espontaneidade, transformando-o assim numa espécie de animal humano capaz de seguir qualquer ordem dada pelo regime, mesmo que isso signifique sua própria morte. No caso de *O ano de 1993*, tal destruição é simbolizada de diversas maneiras, várias delas utilizando a citada “simbologia zoológica”: os animais mecânicos que perseguem os homens, os lobos tomam conta de uma cidade, a revolta dos animais domésticos, o caso dos homens-toupeira. Em todos esses exemplos o que se nota é a inversão de papéis entre o homem e o animal, que indicam justamente essa bestialização do homem; no episódio especial dos homens-toupeira, em que a imagem da animalização é mais evidente, representa-se também a incapacidade de ação do homem bestializado, cuja tentativa de sobrevivência é apenas a certeza de uma morte incapaz de ao menos ferir ao agressor.

A metáfora do homem bestializado também é utilizada em *A hora dos ruminantes*. Ela aparece tanto na inversão de papéis, quando os manarairenses passam a servir os cachorros como se estes fossem os donos da cidade, como nas próprias figuras dos animais invasores: os cachorros e os bois são aqueles que obedecem cegamente aos desígnios opressores dos

homens da tapera: como cachorros eles são fiéis aos seus donos, avançando e recuando quando ordenados; e como bois eles são tangidos para onde os donos desejam, embora isso signifique esperar indefinidamente num local onde não há as mínimas condições para uma existência digna, e que ainda por cima ameaça a vida dos outros que ainda não se animalizaram por completo.

Os cachorros e os bois de *A hora dos ruminantes* são o “cão de Pavlov” de Hanna Arendt (2009, p.507), e são os homens-toupeira de *O ano de 1993*: perseguidos por uma força desumanizante, esses animais humanos aderem voluntariamente àquilo que os destrói. Dessa forma, Veiga empresta à ação modernizante uma violência tamanha que se confunde com aquela promovida pelo regime totalitário. Contudo, mais do que consequências semelhantes, as próprias “justificativas” para as agressões realizadas pelo avanço da modernidade e do governo totalitário se articulam. Vimos que em *O ano de 1993* o silêncio do narrador quanto aos propósitos das tropas de ocupação é uma metáfora da falta de sentido que é o totalitarismo; e como Arendt também destaca, não existe nenhuma finalidade prática no regime totalitário. De maneira semelhante, vimos que o discurso do avanço e da melhoria propagado pelo porta-voz da ação modernizante em *A hora dos ruminantes*, o vendeiro Amâncio, se revela um discurso vazio: nenhuma das ações promovidas pelos homens da tapera traz qualquer benefício a Manarairrema; ao contrário, após a chegada dos forasteiros a situação da cidade tende a ficar cada vez pior, e toda atitude tomada por eles é um passo a mais rumo à destruição da pequena vila. Assim, embora exista uma “justificativa” para as ações dos homens da tapera, trata-se na verdade de uma falsa justificativa, uma vez que o supostamente prometido pelos estrangeiros jamais é realizado.

Em outro momento é demonstrada a falta de sentido que permeia as ações dos forasteiros: no interrogatório do ferreiro Apolinário. Intimado a apresentar-se na tapera para responder pelas atitudes hostis que seu filho Mandovi teve com dois dos estrangeiros (humilhado por estes, o menino vinga-se jogando nos homens todas as coisas que consegue apanhar no chão), Apolinário se recusa a ir ao encontro dos forasteiros. Convencido, após muitas tentativas, por Amâncio, o ferreiro vai até a venda conversar com dois dos homens da tapera, chamados Neiva e Chaves. Lá acontece um interrogatório que não leva a lugar algum, e que termina por culpa da confusão dos próprios estrangeiros:

- O senhor é natural de onde, Apolinário? É daqui mesmo?
- O tal de Chaves sacudiu a cabeça e fez uma série de muxoxos. Neiva olhou para ele, pensou e disse:
- Quer dizer alguma coisa? Pode falar que eu dou licença.

- Está tudo errado – disse o Chaves. Essa pergunta vem no fim. Olhe aí, seo Amâncio. Eu não disse que ele não podia fazer esse serviço?
- Então por que você empurrou pra mim?
- Pra ver você enleado. Pra acabar com a sua prosa.
- É? Então agora eu não pergunto mais nada. Acabou-se o interrogatório, pronto. Sr. Apolinário, o senhor está livre. Pode ir embora. Pode ir por minha conta (VEIGA, 1974, p.70).

Se arbitrária é a tentativa de impor um interrogatório a um homem inocente, arbitrária também é a forma como ele termina. O final abrupto dessa ação dos estrangeiros denuncia sua verdadeira inutilidade, bem como a displicência que o Chaves tem em atribuir ao Neiva uma tarefa que ele sabe não poder ser cumprida pelo colega. Dessa forma, a Apolinário, o único de todos os personagens que resiste à coação dos estrangeiros, é permitido encarar a verdadeira face da tapera: algo desarticulado, inútil, sem nenhum propósito verdadeiro.

Assim, é possível enxergar na construção alegórica de *A hora dos ruminantes* características semelhantes àsquelas encontradas em *O ano de 1993*, que representam a ação desumanizadora e sem sentido do totalitarismo. De modo semelhante, podemos encontrar na obra de Saramago referências à crítica tecida por Veiga contra os efeitos nocivos do avanço da modernidade, especialmente no que diz respeito à evolução da tecnociência. Como vimos anteriormente, pudemos encontrar nas páginas de *O ano de 1993* uma oposição entre os cenários urbano e tribal: enquanto o primeiro é marcado pela decadência contínua e pela desunião entre seus habitantes (explicitado sobretudo no episódio da numeração das pessoas, no qual a hierarquia social criada significa abuso contra aqueles que recebem um número maior), o segundo se mostra um ambiente capaz de superar as dificuldades e a opressão através da união entre as pessoas e a comunhão com a natureza.

Tal comunhão é representada não só através da união carnal entre um casal e uma árvore, mas também pelo reconhecimento por parte da tribo de que existe uma essência mágica na natureza, o que gera uma busca por novas mitologias e rituais de fertilidade. Como destaca Horácio Costa, “esta busca da imanência religiosa ou da identificação de uma essência mágica por parte dos membros da tribo no âmbito da natureza contrasta, obviamente, com os valores religiosos ou espirituais do ocupador” (COSTA, 1997, p.243). De fato, como vimos anteriormente, a magia e a natureza utilizada pelos invasores tem como único efeito a destruição, enquanto que nas mãos da tribo elas trazem o nascimento. Cabe aqui chamar a atenção para a importância da imagem do ordenador, a inteligência artificial que guia as ações dos ocupantes. Opondo-se à visão idealizada da natureza, em *O ano de 1993* o avanço tecnológico é encarado como algo destruidor, principalmente na metáfora do ordenador – uma

inteligência criada unicamente para oprimir –, mas também em outras, como a dos animais mecânicos e das esferas de mercúrio observadoras. Se todos os elementos de “ficção científica” no texto de Saramago são utilizados metaforicamente como representações da violência contra o homem, contudo, a metáfora do computador se torna ainda mais cruel quando descobrimos que ele se alimenta de carne humana: ou seja, o avanço tecnológico, para poder se manter, precisa devorar o ser humano.

É preciso, entretanto chamar a atenção para a continuação dessa metáfora. Se o computador devora a carne humana, ele é impedido, entretanto, de ingerir a parte do cérebro. Quando isso acontece, no capítulo 23, “o computador modifica dentro de si todos os programas substitui todas as memórias e prepara secretamente a ofensiva” (SARAMAGO, 2007, p.96). A partir daí os homens unidos conseguem pouco a pouco recuperar a cidade e derrotar o exército ocupante. Ou seja, Saramago não constrói aqui uma simples oposição entre natureza e ciência, colocando a primeira no polo positivo e a segunda no negativo; a crítica tecida pelo autor é ao avanço tecnológico sem fim algum, ou que constitua uma finalidade em si mesmo. Desprovido de um fim “humano”, o avanço tecnológico só consegue trazer à humanidade a destruição: o computador, a inteligência artificial que tudo controla, se alimenta de seres humanos. Da mesma forma, controlada mais uma vez pela inteligência humana, a tecnociência deixa de agredir, e todas as suas consequências opressivas se desfazem; as carcaças dos animais mecânicos são vistas “rolando pelas planícies como arbustos desenraizados e tudo era arrastado para longe para os países onde o pesadelo nasce e o terror” (SARAMAGO, 2007, p.117-118). Costa coloca essa consideração de maneira muito pertinente:

Sem que esta mudança de signo no uso do computador se tivesse dado, poder-se-ia inferir, seguindo os valores que os trechos citados denotam, que a visão de Saramago apresenta em *O ano de 1993* é adversa aos progressos tecnológicos e os contrapõe à integridade do homem ‘natural’; o que esta mudança nos indica é a sua crença na neutralidade da tecnologia como instrumento humano quando humana é a inteligência que a administra (COSTA, 1997, p.244)

Assim, o que a idealização do homem tribal parece indicar em *O ano de 1993* é a valorização da união humana contra a opressão. Se é verdade que as várias metáforas que conectam o homem à natureza denotam a importância dessa conexão para o ser humano, dentro da alegoria geral construída essa relação com a natureza serve mais para resgatar a ideia do homem integrado entre si e com o mundo. O avanço da tecnociência é aqui visto como algo negativo apenas porque não existe tal integração, o que o torna mais um meio sem qualquer fim, colocando-o a serviço do totalitarismo.

Tal constatação torna-se extremamente relevante para o nosso trabalho, uma vez que nos permite dar um salto qualitativo em relação à leitura que viemos fazendo até agora das obras estudadas. Isso porque confiamos que esse ponto de vista que pudemos encontrar através da leitura alegórica da obra de Saramago (os avanços da modernidade não são negativos *em si*, mas dependem dos propósitos daqueles que estão por detrás de tais avanços) pode nos ajudar a iluminar certos aspectos do texto de Veiga que não foram abordados nem pela fortuna crítica do autor, nem por nós mesmos neste trabalho.

Até agora nossa leitura se preocupou em demonstrar como *A hora dos ruminantes* trabalha com uma alegoria da violência da ação modernizante. Leituras semelhantes já haviam sido realizadas em estudos importantes como o de Souza (1990), embora sem fazer a articulação com o totalitarismo como fizemos em nosso próprio trabalho. Esperamos que nossa leitura não tenha sido arbitrária até aqui, como fica demonstrado através da cadeia demonstrativa elaborada, mas também acreditamos que tal leitura ainda pode ir além. Se a multiplicidade de sentidos promovida pela alegoria nos permitiu enxergar em *A hora dos ruminantes* uma denúncia da ação violenta (e totalitária) da modernidade, é possível também entender a obra como uma crítica a uma *determinada* modernidade, ou melhor, a um *determinado modo* pelo qual a modernidade vem sendo instaurada, especialmente em cenários marcados pelo subdesenvolvimento como é o caso de Manarairema.

Um primeiro passo para repensar a leitura da obra de Veiga é rever a ideia de Manarairema como “paisagem afetiva”, proposta anteriormente. Se é verdade que existem elementos notórios que sustentam tal visão (como a recorrência desse tipo de cenário em outros textos do autor ou a etimologia da palavra Manarairema), é também preciso levar em consideração o fato de que tomar a “paisagem afetiva” em termos de um local completamente idealizado impede a relativização da crítica aos avanços da modernidade, uma vez que qualquer mudança de tal cenário seria considerada negativa. É possível, portanto, pensar a “paisagem afetiva” como um local privilegiado, não no sentido de ser um cenário ideal para se viver, mas sim para se refletir sobre os efeitos de um determinado tipo de avanço da modernidade.

Dessa forma, podemos modificar um pouco nossa visão acerca da alegoria de *A hora dos ruminantes*: os avanços da modernidade não são em si mesmos um problema para as pequenas comunidades localizadas em países subdesenvolvidos; o problema está na forma como a modernidade é conduzida dentro desse contexto. Pois, em vez de trazer uma verdadeira melhoria das condições materiais nas quais vive o povo de Manarairema, a modernidade traz apenas violência, uma vez que é conduzida de acordo com os interesses

(secretos, é relevante lembrar) de um pequeno grupo, isto é, os estrangeiros. A separação formal operada pelo ponto de vista do narrador entre o “lado de cá” e o “lado de lá” adquire assim novos contornos, porquanto metaforiza a falta de integração entre aqueles que conduzem os rumos da modernidade e aqueles que sofrem as consequências dessas decisões.

Assim, é possível começar a repensar o significado dos elementos especulativos que formam a alegoria de *A hora dos ruminantes*. Chamamos a atenção anteriormente para o processo de burocratização sofrido por Geminiano e Amâncio como uma forma de manifestação do fantástico descrito por Sartre. Tal burocratização, embora não mude necessariamente de significado em nossa leitura, recebe um novo destaque, uma vez que evidencia ainda mais o descompasso entre os interesses dos promotores das ações modernizantes e as necessidades da comunidade que sofre tais ações. Além disso, desenha os contornos do tipo de modernidade criticada: aquela cujos mecanismos de controle e organização geram muitos prejuízos para a população por serem altamente burocratizados e, conseqüentemente, pouco funcionais.

Se é possível obter um novo ponto de vista acerca da burocratização de Geminiano e Amâncio, também podemos procurar novas significações para as invasões dos animais. É verdade que as interpretações propostas anteriormente para as metáforas dos cachorros e dos bois (os primeiros como os servos leais dos invasores e os segundos como a massa bestializada que se recusa a lutar) ainda funcionam nessa crítica mais “específica” da modernidade; porém, a consciência de que é possível pensar numa outra variação da alegoria da obra chama a atenção para a variedade metafórica que as imagens dos cães e dos bois podem suscitar.

Nossa primeira interpretação do ataque dos cachorros levou em consideração os caracteres de lealdade e de domesticação comumente associados a esses animais. Há, dessa forma, uma leitura que privilegia os aspectos positivos da imagem dos bichos, ainda que na obra esses aspectos sejam revestidos de uma visão negativa, uma vez que estão associados à violência e à opressão promovidas pelos homens da tapera (os “donos” dos cachorros). Por outro lado, a imagem do cachorro nem sempre pode ser considerada positiva; pensemos sobretudo na palavra “cão”, e a imagem desse animal é repentinamente revestida por uma carga semântica negativa: os cães são repressores, traidores, maliciosos. Assim, podemos agora repensar a invasão dos cachorros levando em consideração a carga negativa que a imagem desses animais possui, pensando neles, de maneira geral, como seres maldosos.

Dessa forma, se na leitura anterior a invasão dos cachorros possuía uma certa ingenuidade, uma vez que a violência causada por seu ataque parecia menos ligada à

brutalidade de suas atitudes do que à adesão cega ao sistema opressor conduzido pelos homens da tapera, nesta segunda leitura não há nenhum espaço para a inocência. Os cachorros invadem as casas dos manarairenses, destroem seus pertences, e os fazem de servos não por serem inconscientes, mas por serem malignos. Se a atitude brincalhona dos bichos antes parecia indicar, no máximo, irresponsabilidade, agora ela deixa transparecer um certo sadismo, como se os cães se divertissem em ver a humilhação sofrida por aqueles que se sujeitam aos ditames das forças opressivas. Além disso, a forma como a invasão acontece (os cães surgem do nada e vão embora do nada) também promove uma ideia de abuso por parte dos animais: eles chegam, se aproveitam ao máximo dos habitantes de Manarairema, e depois abandonam a pequena cidade deixando para trás apenas a afronta que fizeram ao povo.

Mais uma vez podemos notar uma mudança no rumo da alegoria de *A hora dos ruminantes* devido a uma nova interpretação de um elemento especulativo: o avanço da modernidade aqui não é opressivo apenas por alterar a força uma paisagem idealizada, mas porque, da forma como é conduzido, tal avanço torna-se predatório, extraindo o máximo que pode da região em que se instala, mas sem devolver nada em troca. Acentua-se mais uma vez a separação entre as pessoas do lado de cá e as do lado de lá no que diz respeito aos interesses de ambos, pois estas estão apenas preocupadas com seus próprios ganhos, alcançados através da exploração daquelas, que por sua vez só podem esperar pelas juras de progresso feitas por Amâncio, jamais cumpridas. Em vez disso, como vimos anteriormente, os manarairenses sofrem uma segunda invasão, a dos bois; e aqui, novamente, podemos realizar uma outra interpretação para a imagem desses animais, alinhada com esta segunda visão da alegoria que estamos desenhando agora.

Anteriormente enxergamos na invasão dos bois uma metáfora da massa de seres humanos bestializados que se rende a um sistema absurdo, sendo guiados como gado para qualquer direção, mesmo que isso os leve direto para a morte. Tal como acontecera com a leitura da invasão dos cachorros, ainda é possível manter aqui essa antiga interpretação sobre os bois; porém, assim como na nossa primeira leitura da invasão dos cães, essa antiga interpretação da imagem dos bois dá muita ênfase o caráter passivo dos bichos: eles são entendidos apenas como uma espécie de consequência das ações dos homens da tapera. Contudo, podemos propor uma leitura que valorize uma visão mais ativa da imagem dos animais, e que esteja mais de acordo com a ideia de uma ação modernizante específica. Lembremos da importância que havíamos dado à burocratização de Geminiano e Amâncio nesta nova leitura por demonstrar que os mecanismos através dos quais a modernidade se instaura se revelam prejudiciais para a população que a recebe. Seguindo a linha dessa

metáfora, podemos pensar na invasão dos bois como a instauração definitiva da modernidade na pequena comunidade rural através de um organismo altamente burocratizado, cujas ações não levam a lugar algum, mas que tem como consequência a lenta destruição da comunidade pelo arrasamento de seus recursos. Os bois preenchem todos os espaços de Manarairema e não há para onde fugir, pois sua massa se estende até onde se pode ver: essa se torna a nova hora dos ruminantes, o momento em que toda a comunidade está presa a uma organização moderna dominada de tal forma pela burocratização que impede qualquer movimento, restando apenas o ridículo ruminar das tarefas inúteis que sustentam esse sistema controlador.

Mas, por fim, os bois e os forasteiros vão embora. Se antes sugerimos que *A hora dos ruminantes* parecia deixar entrever, com a fuga dos estrangeiros, uma fé idealizada no ser humano, agora podemos pensar que o abandono do acampamento é apenas resultado da desistência do projeto de modernização operado pelos homens da tapera. Ou melhor dizendo: depois de explorar ao máximo a comunidade e perceber que a continuidade das ações naquele lugar não poderia mais trazer nenhum benefício, os forasteiros abandonam sua empreitada, revelando de uma vez por todas que o discurso de progresso e melhoria anteriormente propagado era completamente vazio. A modernização, assim, não poderia ser considerada algo negativo em si, uma vez que ela efetivamente nunca chegou a acontecer na pequena vila, apenas a exploração em seu nome. No final, Manarairema pode retornar ao ritmo normal da vida da pequena comunidade, antes da invasão dos forasteiros, com suas qualidades e defeitos naturais; voltemos mais uma vez à citação já destacada: “As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser” (VEIGA, 1974, 102).

Vemos que, se por um lado essa nova leitura da obra de Veiga torna mais difícil uma visão idealizada do ser humano como detentor de algo incorruptível que o torna capaz de resistir à mais pesada opressão, por outro lado diminui consideravelmente a carga negativa depositada sobre a ação modernizante em si. Dessa forma, não seria o avanço da modernidade em direção às comunidades rurais algo naturalmente opressivo e desumanizante, mas sim um determinado tipo desse avanço: aquele conduzido de forma a encobrir a mais antiga exploração do homem pelo próprio homem, agora atualizada através de novas promessas de melhorias e legitimada por novas formas de controle, mais complexas e difíceis de contornar. Como havíamos destacado anteriormente, algo semelhante acontece na obra de Saramago, quando se percebe que não é exatamente o avanço da tecnociência que desumaniza o homem, mas sim a forma como se usa os frutos de tal avanço. Assim, tanto em *O ano de 1993* quanto em *A hora dos ruminantes*, pode-se perceber que o recriminável não é a modernização em si,

mas sim aqueles que estão por detrás desse processo; ou seja, o recriminável é o próprio homem.

Tal conclusão pode, a princípio, parecer um tanto óbvia: afinal, quem poderia estar por detrás dos processos de modernização além do próprio ser humano? A culpa das consequências negativas que tais processos podem trazer só pode ser, logicamente, das pessoas que os fomentam. Contudo, é preciso levar em consideração que existe um esforço, nas obras analisadas, de desviar a imagem dos culpados pela opressão narrada para outras figuras que não a dos seres humanos em si; e isso se dá justamente através dos elementos especulativos e/ou metafóricos. Vejamos: embora em *A hora dos ruminantes* os homens da tapera estejam diretamente relacionados com a má sorte enfrentada por Manarairema após a sua chegada, que realiza os eventos mais chocantes e violentos são os animais, os cachorros e os bois. Além disso, por estarem situados justamente “do lado de lá”, local ao qual nem os manarairenses nem nós leitores temos acesso, os homens da tapera acabam envoltos em uma atmosfera de mistério que os apresenta mais como uma espécie de fantasma ou de alienígena (seres estranhos, com costumes diferentes e interesses misteriosos) do que como seres humanos semelhantes ao povo de Manarairema. Em *O ano de 1993* ocorre algo semelhante, uma vez que grande parte das ações violentas contra as pessoas de dentro e de fora das cidades é realizada pelos animais mecânicos e arquitetada pelos ordenadores; soma-se a isso o fato de que as constantes imagens de desumanização que aparecem no livro para alegorizar o totalitarismo acabam se associando à figura do ocupante, tornando-o algo desumanizado pelos próprios atos de barbárie que comete. Dessa forma, a humanidade é sempre melhor representada, nos textos que analisamos, por aqueles que sofrem a violência, e nunca aqueles que a aplicam: os homens são sempre as vítimas de alguma outra coisa.

Não nos parece equivocado, então, assumir que *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993* assumem um contraditório posicionamento humanista, uma vez que ao mesmo tempo em que criticam a ação humana, procuram manter a figura do homem a salvo de ataques mais diretos. É justamente por procurar manter a imagem do ser humano a salvo que acabam surgindo nos textos as imagens agressivas dos animais; ou seja, é o que gera a “simbologia zoológica” comum às duas obras. Seja através da inversão de papéis que os ataques dos animais representam, seja através da transformação dos homens em bichos, os dois textos utilizam o mesmo elemento metafórico na construção de suas alegorias da opressão. Sendo a zoomorfização uma estratégia já consagrada na literatura, bem como nas artes de maneira geral, é compreensível que ela tenha sido utilizada pelos dois autores na tentativa de criar uma imagem alegórica do homem desumanizado. Dessa forma, é possível fazer uma crítica ao

homem ao mesmo tempo em que se mantém uma postura humanista que em certo sentido idealiza as potencialidades desse mesmo ser humano.

O humanismo percebido nas obras estudadas está ligado a um paradigma antropocêntrico mais amplo, e que já possui uma relação bastante tradicional com a literatura. Ao colocar o ser humano no centro do universo, o antropocentrismo não só valoriza as potencialidades humanas, como coloca todo o resto do mundo em uma posição periférica/marginal, uma vez que constrói suas definições em oposição ao ser humano; por exemplo, segundo essa posição, o animal é aquele ser vivo animado que não é o ser humano. Ermelinda Ferreira, ao analisar a metáfora animal na literatura moderna, lembra a sua ligação com o antropocentrismo:

A metáfora animal, na literatura moderna, reflete esse posicionamento antropocêntrico. Profundamente influenciada pela ideologia da segregação, ela toma os animais de empréstimo, em geral, para explicar as pessoas. Nessas obras, o recurso à metáfora animal parece pertencer à velha tradição na qual uma pessoa é retratada como um animal para revelar mais claramente um aspecto do seu caráter. A utilização da máscara animal tem a função de desmascarar o homem, utilizando a simbologia que atribui a determinados animais o apogeu de um traço específico do caráter humano (FERREIRA, 2005, p.127).

Em *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993* essa máscara animal possui a função de desmascarar os homens condenáveis com a vantagem de manter a salvo os homens defendidos. Além disso, funciona como um elemento formal coerente com a estrutura alegórica das obras, não só porque ela é mais uma das metáforas cujo conjunto forma a alegoria, mas também porque tal recurso já é comum na tradição das obras alegóricas. Um exemplo interessante é apontado por Hansen (2006): *A Hiena*, do pintor francês Théodore Géricault.



A Hiena, de Jean-Louis André Théodore Géricault.

Fonte: < <http://www.abcgallery.com/D/david/gericault13.JPG>> . Acesso em 02 dez. 2011.

A figura deformada da mulher sugere uma personalidade maliciosa e vil, o que pode ser confirmado pelo título da obra: *A Hiena*. Dessa forma, o caráter carniceiro do animal é associado à expressão da personagem, criando assim uma alegoria fisionômica.

Não parece ser por acaso que tanto na pintura de Géricault, quanto nas obras que estamos estudando, quanto em outros exemplos clássicos da literatura que utilizam a alegoria antropomórfica, a exemplo de *A metamorfose* de Kafka, a metáfora animal esteja carregada de uma carga pejorativa. Para considerar isso melhor, vejamos agora outro exemplo, desta vez sugerido por Ferreira no trabalho já mencionado (2005): a imagem vencedora do prêmio *Pulitzer* do fotógrafo sul-africano Kevin Carter:



Fotografia de Kevin Carter, vencedora do prêmio *Pulitzer*.

Fonte: <<http://bitaites.org/wp-content/uploads/2008/07/kevin-carter-vulture.jpg>>. Acesso em 02. dez. 2011.

A chocante imagem apresenta uma inversão de valores semelhante a que pudemos encontrar em *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993*: o ser humano, geralmente encarado como o centro do mundo, é reduzido à condição de simples presa do animal, aquele que constantemente é caçado e controlado. O trabalho de Carter nos causa um imenso desconforto, não só porque presenciamos a situação degradante de uma criança à beira da morte devido à fome, mas também porque somos forçados a lidar com a visão de um ser humano – um semelhante – ocupando uma posição inferior a um animal – e, ainda por cima, um animal carniceiro.

A impressão de Ferreira acerca da imagem acima revela pontos importantes:

Embora chocante pelo seu caráter de denúncia, a fotografia trabalha com duas concepções clássicas, verdadeiros lugares-comuns do pensamento ocidental: a noção do animal como um outro desconhecido e ameaçador, e a noção da animalização do humano como princípio máximo de abjeção e de degradação social. Em ambos os casos, o que sobressai é a idéia da radical separação da humanidade e da animalidade, como se o animal fosse um ser absolutamente alheio ao ser humano, pertencente a um reino distinto e estranho; e como se o homem detivesse uma tão natural superioridade sobre as demais espécies da natureza, e sobre a própria natureza, que o mero fato de se assemelhar a um animal é imediatamente interpretado como uma degeneração (FERREIRA, 2005, p.123).

Essa distinção entre o homem e o animal, radical pelo menos desde Descartes (que, com sua separação entre corpo e alma, reduziu os animais a meras máquinas fisiológicas, uma vez que admitiu que os bichos não possuiriam uma alma), pode explicar o porquê da carga pejorativa frequente nas metáforas animais: para o pensamento tradicional antropocêntrico,

qualquer comparação com o outro já é uma diminuição da superioridade humana. Dessa forma, a alegoria zoomórfica presente em *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993* tende naturalmente a seguir esse padrão, uma vez que tais obras estariam ligadas ao paradigma humanista e antropocêntrico.

Gostaríamos, agora, de oferecer uma leitura que pudesse superar essa visão antropocêntrica que detectamos nas obras. O caminho que encontramos para realizar esse objetivo é indicado por Flávio Kothe (1986) e consiste em realizar uma leitura alegórica das obras analisadas; tal leitura, ao contrário do que viemos fazendo até agora, não se volta para os elementos internos dos textos, mas sim para as obras em si, ou melhor dizendo, para os próprios significados que encontramos nos livros. Vejamos. Baseando-se na teoria de Benjamin sobre a alegoria, Kothe desenvolve a ideia dessa forma de representação como aquela que sempre se refere ao outro para investigar o contexto no qual a obra alegórica é formada. Tal posição, contudo, não se confunde com um desenvolvimento alternativo da teoria do reflexo (que enxerga na obra literária apenas um reflexo da realidade na qual a produção se baseia ou que a sustenta), ou da análise sociológica e/ou marxista (embora o resultado da reflexão de Kothe acabe tendendo para uma visão esquerdista), uma vez que a leitura alegórica proposta pelo autor procura atentar para o outro que a obra não é, mas que com ele se identifica e se completa, justamente por ser seu oposto – semelhantemente a já mencionada categoria da negação proposta por Iser, porém ultrapassando o nível puramente textual. Citemos um exemplo. Kothe menciona a alegoria existente na representação clássica da Justiça: uma mulher vendada (representando a cegueira e imparcialidade) segurando uma balança numa mão (o conhecimento da medida correta de cada ação) enquanto empunha uma espada com a outra (a punição para os criminosos). Essa leitura alegórica dos elementos formais (e internos) da estátua nos permite perceber uma determinada ideia de justiça, baseada nos valores burgueses que se propagaram a partir da Revolução Francesa: a visão de que todos são iguais perante a lei, e que, portanto ninguém pode escapar à justiça. É possível, todavia, fazer uma leitura alegórica dessa visão, procurando revelar o seu outro: percebe-se assim, que tal ponto de vista automatizado esconde a parcialidade daquilo que, na prática, temos como justiça, ainda mais em um país como o Brasil, no qual, “o Código Civil foi feito para os ricos e o Código Penal para os pobres” (KOTHE, 1986, p.51). Assim, ao apontar sempre para o outro, “a leitura alegórica levanta a saia da estátua da Justiça. Descobre a estruturação profunda do texto, um horizonte além do horizonte do texto. Descobre a realidade (KOTHE, 1986, p.76).

Fazer uma leitura alegórica, nos termos colocados por Kothe, das obras que compõem nosso estudo, significa olhar para o outro que elas não revelam: um posicionamento diferente acerca do olhar humano sobre o animal, e uma consequente revisão do próprio posicionamento do homem no mundo. Claro que esta é apenas uma das possíveis leituras alegóricas que se pode fazer de *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993*; mas, como demos destaque ao papel do animal e da animalização na nossa leitura anterior, iremos desenvolver essa linha de investigação a fim de evidenciar seus ganhos para o nosso trabalho.

John Berger, em seu ensaio “Por que olhar os animais?” (1980), destaca o rompimento da relação tradicional entre o homem e o animal, que se iniciou no século XIX na América do Norte e na Europa ocidental, tornou-se mais agudo com o capitalismo corporativo do século XX, e cujo resultado foi o gradual desaparecimento dos animais em todo o mundo. Se antes o animal fazia parte do primeiro círculo de relação do homem com o mundo, uma vez que este dependia daquele de diversas formas (como meio de transporte, alimento, força produtiva, material para vestimenta, etc.), com o desenvolvimento mais acelerado da tecnociência, o animal passou a ocupar cada vez mais um papel secundário no universo humano, sendo encarado apenas como um meio para um determinado fim, ao invés de uma parte essencial de todo o processo de sobrevivência humana.

Essa separação, contudo, é bastante recente, sobretudo se considerarmos a relação de igualdade entre os homens e os animais no início do desenvolvimento humano. Berger, baseado na ideia de Rousseau de que a linguagem nasce metafórica, argumenta que a primeira metáfora provavelmente foi uma metáfora animal, uma vez que, diante da vida em comum que homens e animais levavam, foram estes que despertaram naqueles algumas de suas primeiras perguntas, e também primeiras respostas. É justamente através do olhar sobre o animal que o homem começa a se descobrir como ser humano; conforme afirma Lévi-Strauss:

Porque originalmente o homem se sentia idêntico a todos os que lhe eram parecidos, entre os quais os animais, é que ele veio a adquirir a capacidade de distinguir a si mesmo como distingue a eles – aos outros – isto é, usar a diversidade das espécies para apoio conceitual da diferenciação social. Assim, desde o início dos tempos, houve um uso universal de signos animais para mapear a experiência do mundo (LÉVI-STRAUSS apud BERGER, 1980, p.15).

O primeiro olhar sobre o animal, portanto, embora fosse diferenciador, não era inferiorizante. Ou seja, ao olhar para o animal, o ser humano pôde reconhecer enquanto tal, mas essa conclusão não estava relacionada com uma automática assunção de superioridade natural da espécie humana; era um olhar, portanto, revelador, e não legitimador. Esse tipo de

olhar procurou ser resgatado pelo filósofo Jacques Derrida, em seu ensaio *O animal que logo sou* (2002), porém atentando para a via dupla dessa ação:

Frequentemente me pergunto, para ver, *quem sou eu* – e quem sou eu no momento em que surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, de vencer um incômodo.

Por que essa dificuldade?

Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu diante de um bicho que nos observa sem se mexer, apenas para ver. Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de *animal-estar*: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece (DERRIDA, 2002, p.15-16).

Olhar o animal, assim, revela o próprio ser humano: a experiência de encarar o gato que me devolve o olhar, estando ambos nus, ou seja, “naturais”, causa um incômodo no homem, porque este não consegue vencer o pudor de ser observado nessa situação, ou seja, não consegue superar a cultura na qual está imerso e que o configura. Essa experiência, portanto, revela o ser humano tanto como ser natural quanto cultural. Além disso, revela o quanto não sabemos acerca do animal, mas não o animal que imaginamos, metaforizado, cultural, e sim o animal que nos encara, ele também nu, desarmado, natural, e completamente inacessível. Ou seja, o animal que é, como a leitura alegórica, o *outro*, e que questiona e relativiza não só a visão que temos do animal, mas também de nós mesmos enquanto seres humanos.

Derrida chama a atenção para o fato de que os grandes discursos da humanidade terem sido construídos sem o conhecimento dessa possível relativização, levando-os, portanto, a se tornarem naturalmente antropocêntricos:

Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Lévinas: seus discursos são fortes e profundos, mas neles tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo nus, por um animal que se dirigisse a eles. Tudo se passa ao menos como se essa experiência perturbadora, supondo que ela lhes tenha ocorrido, não tivesse sido teoricamente registrada, precisamente lá onde eles faziam do animal um *teorema*, uma coisa vista mas que não vê. A experiência do animal que vê, do animal que os observa, não a tomaram em consideração na arquitetura teórica ou filosófica de seus discursos. Em suma, eles tanto a negaram quanto desconhecaram. (...) Essa imensa denegação (...) atravessa toda a história da humanidade e não apenas a configuração quase “epocal” que acabo de evocar. É como se os homens desta configuração tivessem visto sem terem sido vistos, como se tivessem visto o animal sem terem sido vistos por ele, sem se terem visto vistos por ele, sem se terem visto vistos nus por alguém que, do fundo de uma vida dita animal, e não apenas pelo olhar, tê-los-ia obrigado a reconhecer, no momento da destinação, que isso tinha a ver com eles. (DERRIDA, 2002, p. 33-34).

Essa relativização das posições do ser humano e do animal proposta por Derrida é um golpe aos discursos humanistas e antropocêntricos que colocam o homem no centro do mundo e o faz medida e senhor de todas as outras coisas. Ao agir assim, Derrida desloca a centralidade auto instituída do ser humano, aliando-se ao paradigma filosófico conhecido como *pós-humanismo*. O termo, que para Jair Pereira dos Santos (2003) ainda não possui credibilidade e nem profundidade como conceito descritivo ou explicativo, foi cunhado pelo intelectual egípcio-americano Ihab Hassan; para este:

(...) a forma humana – incluindo o desejo e todas as suas representações externas – pode estar mudando radicalmente, e assim deve ser revista. É preciso compreender que 500 anos de humanismo podem estar chegando ao fim, à medida que se transforma em alguma coisa que devemos chamar, sem muita esperança, de pós-humanismo (HASSAM apud SANTOS, 2003, p.58).

Já para a crítica norte-americana Katherine Hayles, o pós-humanismo procura discutir “o fim de certa concepção do humano, concepção aplicada, no máximo, àquela fração da humanidade que tinha riqueza, poder e disponibilidade para conceitualizar-se a si mesma como seres autônomos exercendo sua vontade através da escolha e da ação individual” (HAYLES, 1999, p. 286). As duas definições do termo pós-humanismo levantadas acima concordam que ele se refere a uma nova concepção do ser humano, diversa daquela propagada pelo humanismo clássico, e que procura rever a visão antropocêntrica do homem como o sujeito individual, centralizado e completamente ciente de todas as suas atitudes. Assim, mesmo que Santos esteja correto e o pós-humanismo ainda esteja carente de credibilidade, ele não deixa de apontar para um importante paradigma das ciências humanas contemporâneas, e que pode ser percebido até mesmo nas ideias de pensadores como Marx, Nietzsche ou Freud. Essa relação do pós-humanismo com o humanismo é colocada por Santos nos seguintes termos:

O humanismo renascentista permutou o céu pela terra ao superar o teocentrismo medieval com a retomada da cultura greco-romana, e encontrou em Descartes o lastro filosófico que precisava para tentar se perpetuar. O cartesianismo definiu o homem pelo pensamento racional por oposição às bestas, irracionais, mecânicas, sem linguagem. O Sujeito da Razão era uma consciência autônoma, soberana, com franco acesso à verdade. (...) [O pós-humanismo] não se visa a subestimar o que Sujeito e Razão realizaram em termos de progresso material ou político, mas se deseja sublinhar sua ambigüidade, quase sempre camuflada, sua parcialidade, sua embriaguês com o mito autocongratatório do humanismo (SANTOS, 2003, p. 43).

Não parece ser por acaso que o autor sugira, como forma de revelar esse “mito autocongratatório do humanismo”, investigar a relação entre o animal e o homem, a fim de fazer com que este passe a aceitar sua própria animalidade e sua posição como mais uma espécie entre todas as demais:

Pensar-se enquanto animal seria o primeiro movimento que os homens fariam rumo a um questionamento da divisão entre Natureza e Cultura. (...) *Pensar-se enquanto animal* consistiria em preparar-se para aliviar a pressão da Cultura sobre a Natureza e isso envolveria a construção de um novo laço com o meio ambiente e as outras espécies. Pois a distinção virtual entre as espécies transmutou-se em espoliação real, intensiva, visando não mais à subsistência ou à acumulação vegetativa, mas a um projeto de dominação indiferente quanto às conseqüências para seus meios de efetivação. (...) Se abandonamos a animalidade, contudo, ela não nos abandonou, e fala dentro da própria Cultura. São ilusões, mitologias, hipertrofias que vão se dissolvendo e revelando uma realidade humana mais próxima, biológica e figurativamente, das bestas que dos anjos. Sem transcendência, reduzidos ao corpo e aos instintos, embutidos no presente como no não sentido, os animais oferecem um paradigma irônico para as nossas pretensões à diferença, a um destino privilegiado, quando na verdade repartimos com eles uma condição não idêntica mas bastante análoga (SANTOS, 2002, p. 29-36).

Pensar-se enquanto animal, portanto seria aceitar uma dimensão do ser humano que foi negada e reprimida durante séculos de humanismo, que considerava a inferioridade do animal perante o homem um fato inquestionável. Pensar-se enquanto animal, é, portanto, expandir os limites do próprio ser humano. Além disso, significa aceitar que o animal seja ao mesmo tempo o outro e um semelhante, abandonando o pressuposto equivocado de que os bichos existem para servir o ser humano, e, em vez disso, passando a respeitá-los por compartilharmos com eles uma situação parecida.

Tal posicionamento pode revelar-se um ganho não só para a forma como entendemos e tratamos os animais, mas também para a maneira como tratamos a nós mesmos. Pois o sectarismo do homem para com o animal, ao invés de fomentar a união ou o sentimento de proximidade entre os seres humanos, serve apenas como base para a construção de novos sectarismos entre os homens. Quando um grupo humano passa a considerar um outro grupo como inferior por não satisfazer certos critérios valorizados pelo primeiro grupo, é logo invocada a comparação desses homens “inferiores” aos animais, legitimando as mais diversas formas de dominação, sejam elas políticas, econômicas, culturais, religiosas, etc. A máxima orwelliana, retirada de *A revolução dos bichos*, se encaixa perfeitamente nesse tipo de pensamento: “Todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais do que os outros” (ORWELL, 1985, p.128). Assim, se existe um centro ocupado pelo ser humano e que o legitima a explorar todas as demais espécies, sempre existirá também um centro dentro do

centro, ocupado por um grupo humano especial que possui o direito sagrado (seja ele instituído pelo *mythos* ou pelo *logos*) de governar o destino de todos os outros grupos. Dessa forma, acabar com a pretensa superioridade humana sobre os outros animais é também acabar com qualquer justificativa para uma suposta superioridade de um grupo humano sobre os demais. Assumir a igualdade entre as espécies é também assumir a igualdade entre a própria espécie.

Vimos como, nas obras que estudamos, a exploração do homem pelo homem é alegorizada através da animalização, seja daqueles que promovem tal exploração, seja daqueles que a sofrem. Ao transformar os seres humanos em animais, Veiga e Saramago fazem das pessoas algo que não é simplesmente diferente do homem, mas sim inferior a este. Dessa forma, os bichos em *A hora dos ruminantes* e em *O ano de 1993* nunca são eles mesmos, mas apenas uma máscara para os homens negativizados. Se, por um lado, tal procedimento é realizado com o intuito de defender o homem da exploração do próprio homem, por outro, elas fomentam tal exploração, na medida em que reproduzem certos elementos ideológicos que servem de base para a sua legitimação.

Realizar uma segunda leitura alegórica das obras estudadas, dando destaque para a forma como os animais são representados nos dois livros, foi, dessa maneira, importante por revelar a contradição existente na postura humanista dos textos, uma vez que ela, ao mesmo tempo em que é utilizada como uma arma no combate à opressão, é também ela mesma uma das armas empunhadas por essa opressão. Assim, refletir sobre a representação dos animais em *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993* não é só pensar numa forma de superar as limitações dos textos ou oferecer uma leitura revisionista das obras, mas também procurar destruir um dos lados dessa faca de dois gumes do humanismo.

CONCLUSÃO

Chegamos finalmente ao último passo de nosso trabalho: tecer as considerações finais acerca do que vimos até agora. Seria oportuno, nesse momento, fazer um pequeno resumo de todo o processo que nos trouxe até aqui, a fim de deixar mais claro ao leitor as bases sobre as quais apoiaremos nossas conclusões. Vamos, então, a elas.

Nosso trabalho começa, como todos os outros, com um questionamento, mais ou menos simples (ou talvez complexo): é possível que o tipo de leitura que comumente se tem feito das obras *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, e *O ano de 1993*, de José Saramago – um tipo de leitura, por assim dizer, “referencial” –, seja a única leitura verdadeiramente válida? A partir daí, muitas outras perguntas puderam ser formuladas: por que esse tipo de leitura foi tantas vezes praticada?; qual a relação entre a estrutura das obras e esse tipo de leitura?; qual a relação entre o contexto no qual as obras foram produzidas/recebidas e esse tipo de leitura?; esse tipo de leitura consegue dar conta da obra? é possível outro tipo de leitura que se sustente?; se sim, esse novo tipo de leitura precisa ser radicalmente diferente do tipo anterior? Enfim, como fica claro, a lista de questionamentos pode se estender por uma boa distância, tornando nosso problema ainda mais complexo. Assim, se é verdade que, durante nosso percurso, chegamos a responder essas questões paralelas, podemos dizer que este trabalho procurou se organizar na tentativa de responder o nosso primeiro questionamento.

Uma primeira visão sobre as obras parece referendar essa leitura “referencial” tantas vezes praticada. Ambas foram produzidas ou lançadas durante um regime ditatorial pelo qual os países de seus autores passaram: *A hora dos ruminantes* na ditadura militar, e *O ano de 1993* no governo de Salazar. Narrando histórias de opressão e se utilizando de elementos da literatura “fantástica”, tudo parecia indicar a tentativa de uma crítica velada ao tipo de governo autoritário no qual Brasil e Portugal se encontravam; as obras seriam, portanto, alegóricas, e seu segundo texto escondido estaria diretamente ligado a um contexto histórico bem demarcado.

Esse tipo de leitura, contudo, parecia bastante problemático, principalmente porque, ao relacionar as obras com um período histórico específico, como se tentasse fazer delas um espelho ou um documento desse momento passado, tornava-as datadas, minando assim o seu potencial significativo. Tendo isso em mente, nos propomos a relativizar esse tipo de leitura, procurando refletir acerca dos elementos estruturais dos dois textos, na tentativa de entender como eles se organizavam para criar o significado das obras. Significado este que

acreditávamos ser algo muito mais complexo do que a simples referência a um momento histórico específico. Nesse sentido, nosso trabalho se propôs a ser, desde o início, uma tentativa de resgate dessas obras, que haviam caído num relativo marasmo interpretativo.

Nosso percurso teórico através dos aspectos estruturais dos textos começou procurando entender os elementos “fantásticos” das obras que levaram mais facilmente a uma leitura alegórica das mesmas. Os mundos afastados do real que os livros de Veiga e Saramago instauravam favoreciam, paradoxalmente, a leitura “referencial”, uma vez que emprestavam ao texto um tom de fábula ou parábola: aquele absurdo narrado só poderia querer dizer na verdade alguma outra coisa. Assim, procuramos entender tais elementos “irrealizantes” existentes nas obras partindo da reflexão do gênero fantástico, utilizando tal termo, a princípio, de uma forma mais geral, ou como fantástico *lato sensu*, como definiu Selma Calasans Rodrigues. Passando por textos clássicos como os de Todorov e Sartre, pudemos oferecer uma conceituação mais precisa para o termo fantástico, bem como classificar *A hora dos ruminantes* de Veiga como uma variante desse gênero. Nossas reflexões também nos levaram a destacar a natureza híbrida de *O ano de 1993*, obra não pertencente ao fantástico, mas sim formada por uma variedade de modos e gêneros literários, tais como a poesia, a prosa, o maravilhoso e a ficção científica. Finalizando essa parte, procuramos encontrar um termo capaz de abarcar as duas obras em seus aspectos “irrealizantes”; para isso optamos pelo conceito de ficção especulativa, uma vez que ele não só engloba os gêneros literários que tentam romper com o modelo de representação realista, como também destaca o caráter crítico dessa ruptura, que acreditamos ser patente nas obras estudadas.

Em seguida analisamos o conceito de alegoria, nos detendo principalmente na questão da sua interpretação. Na tentativa de compreender os motivos que levaram à frequência das leituras referenciais dos textos estudados, investigamos a sustentabilidade de uma ideia de alegoria que a entenda como mera transposição de “conceitos”. Utilizamos principalmente Hansen para entender a alegoria em seus primórdios, e Benjamin para analisar a alegoria que nasce a partir do Barroco. Assim, pudemos perceber o caráter pluralista da alegoria, ou seja, como ela naturalmente permite várias interpretações. Tentando aprofundar nossa reflexão sobre a interpretação da alegoria, procuramos articular a teoria da alegoria com a teoria da *mimesis*, como formulada por Costa Lima, acrescentando a essa reflexão alguns princípios da teoria do efeito estético de Iser. Dessa forma, acreditamos ter sido possível esclarecer os motivos “formais” que levaram às citadas leituras referenciais das obras estudadas, assim como explicar melhor o caráter crítico da ficção especulativa, uma vez que esta se configura como *mimesis da produção*.

Dando continuidade a nossa investigação, nos detivemos com mais calma sobre as obras e seus autores. Nessa parte de nosso trabalho tentamos oferecer um apanhado do cenário histórico e literário no qual *A hora dos ruminante* e *O ano de 1993* surgiram, bem como tentar compreender a posição que esses textos ocupam na obra geral de seus autores. Essa reflexão nos fez encontrar mais algumas semelhanças entre os livros, uma vez que ambos reúnem temas e motivos centrais e constantes nas obras dos autores, que pela primeira vez foram trabalhados numa obra de fôlego. Assim, pudemos justificar nossa escolha por essas obras específicas como *corpus* de nosso trabalho.

Finalmente, oferecemos nossa real contribuição à fortuna crítica das obras através da nossa análise dos textos. Procuramos nos concentrar nos elementos especulativos presentes nos livros de Veiga e Saramago, por acreditarmos que eles ocupavam posições centrais na construção das alegorias que os textos instauravam. Dessa forma, atentando para o caráter temporal que rege a criação e a decifração da alegoria, investigamos cada imagem metafórica criada pelos elementos especulativos, para no fim compreendermos a alegoria formada pelo seu conjunto. A primeira obra analisada foi *A hora dos ruminantes*. Nela encontramos uma crítica aos avanços das forças da modernidade sobre uma pequena comunidade rural idealizada. Tais forças se caracterizaram como essencialmente desumanizantes, uma vez que modificam sem piedade as relações sociais da comunidade, bem como as relações subjetivas dos seus membros, transformando a maneira como o homem se entende e entende o mundo. Nas invasões dos cachorros e dos bois vimos a imagem dos homens bestializados, coniventes com os ditames abusivos e obedecendo quaisquer ordens, mesmo aquelas que destroem os outros e a eles mesmos.

Em seguida vimos a alegoria em *O ano de 1993*. Tendo como apoio o estudo de Arendt, percebemos nos pequenos textos/poemas que compõem o livro de Saramago a representação do totalitarismo, bem como a redução da dimensão humana que tal regime produz. Os vários ataques dos animais aos seres humanos, assim como o próprio nascimento de homens-animais que aparecem no texto simbolizam a criação do animal humano citado por Arendt como consequência da violência totalitária, assim como o mistério acerca dos objetivos das tropas de ocupação apontam para a falta de fins objetivos desse tipo de regime.

Contrapondo as duas obras, dando especial atenção à “simbologia zoológica” utilizada por ambas, pudemos perceber que as alegorias dos textos de Veiga e Saramago se revelam ainda mais múltiplas do que se pensava a princípio. Isso ficou evidenciado ao notarmos a dimensão totalitária que aparece em *A hora dos ruminantes*, presente na invasão dos cachorros e bois, que pode ser lida como uma imagem do “animal humano” gerado pelo totalitarismo;

assim como na crítica ao avanço descontrolado da modernidade, mais especificamente ao avanço da tecnociência, que existe em *O ano de 1993*, e que pode ser percebida na oposição entre a cidade degradada e a tribo unida, e mais ainda na figura do ordenador carnívoro.

Contudo, vimos que a crítica à tecnociência presente em *O ano de 1993* deve ser entendida como uma condenação daqueles que a controlam a favor da exploração do homem, e não como uma crítica à tecnociência em si. Tomando essa conclusão como base, desenvolvemos uma nova leitura de *A hora dos ruminantes*, procurando entendê-la não como uma reprovação do avanço da modernidade de maneira geral, mas sim de um tipo específico desse avanço: aquele cujos interesses unilaterais trazem, no lugar de desenvolvimento e melhorias, apenas exploração.

A partir dessas reflexões, pudemos distinguir o caráter humanista e antropocêntrico das obras, que, na tentativa de condenar e proteger concomitantemente os seres humanos, desvia a culpa destes para os animais, através dos procedimentos especulativos e alegóricos. Na tentativa de superar essa perspectiva, buscamos inspiração em Kothe para elaborar uma leitura alegórica de nossa leitura anterior dos textos. Apontando sempre para o outro, essa leitura nos possibilitou encontrar as limitações trazidas pela contraditória postura humanista das obras, que, ao mesmo tempo em que procurava libertar o homem de sua auto exploração, fomentava o mesmo abuso por meio da divulgação de certos equívocos antropocêntricos.

Entretanto, devemos lembrar que o humanismo não deve ser simplesmente jogado no lixo, uma vez que seus ideais progressistas movimentam o mundo em direção ao melhoramento das condições de vida dos seres humanos. Se a ideia de progresso não pode continuar a ser confundida com a pilhagem descontrolada do planeta como ainda o é hoje em dia, ela também não deve ser abandonada em prol de um niilismo cínico que leva os governantes a se renderem à lógica do mercado e a esquecerem de que “o estado de bem-estar não era concebido como uma *caridade*, mas como um *direito* do cidadão” (BAUMAN, 1998, p.51). Contudo, o humanismo também não deve ser mantido a todo o custo se isso significa continuar propagando seus equívocos, justificando a exploração do homem pelo homem enquanto se procura derrubá-la. As contradições do humanismo devem ser superadas a partir de sua análise. Nesse sentido, investigar *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1933* a partir de uma dupla leitura alegórica revelou-se bastante frutífero. Primeiramente, porque nos permitiu ir além das leituras comumente feitas das obras, evitando as perspectivas referenciais que prendiam os textos aos seus contextos de origem e recepção. Embora tenhamos realizado apenas poucas variantes de leituras, acreditamos ter sido possível demonstrar, tanto teórica quanto analiticamente, que as obras permitem um maior leque de interpretações do que as

apresentadas. Em segundo lugar, a partir dos significados criados com as primeiras leituras das obras, foi possível realizar uma segunda leitura alegórica, que nos permitiu oferecer um novo ponto de vista a respeito da forma como os animais foram representados nas obras analisadas. Com essa reflexão pudemos chegar a um paradigma capaz de superar as limitações humanistas e antropocêntricas apresentadas pelas obras, que identificamos como pós-humanista, e que nos possibilitou revelar não só um novo olhar acerca do animal (um olhar mais “respeitoso”, poderíamos dizer), mas também um novo posicionamento a respeito do próprio homem, relacionado não só à forma como ele se entende, mas também as maneiras como ele se relaciona com sua própria espécie. Dessa forma, acreditamos ter sido possível chegar mais próximo de um ideal procurado em *A hora dos ruminantes* e *O ano de 1993* (relacionado à postura humanista das obras de denunciar os erros cometidos pelos homens e no seu lugar fomentar a proximidade entre eles), mas também de apresentar uma leitura verdadeiramente revisionista das obras estudadas, o que foi o nosso objetivo desde o início do trabalho.

BIBLIOGRAFIA

ARENDDT, Hanna. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

ARNAUT, Ana Paula. Nas margens do tempo e do espaço: onde pa(i)ram as utopias? In: FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo (Org.). **Intersecções: ciência e tecnologia, literatura e arte**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BELINI, Nerynei Meira Carneiro. O insólito em José J. Veiga: a denúncia da realidade por meio da fantasia literária. In: CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Lingüísticos e Literários, 1., 2010, Maringá. **Anais do 1. CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Lingüísticos e Literários**. Maringá : UEM-PLE, 2010.

BERGER, John. Por que olhar os animais?. In: **Sobre o olhar**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser: ou a fabricação da realidade**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outro ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANTINHO, Maria João. **O anjo melancólico: Ensaio sobre o conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin**. Coimbra: Angelus Novus, 2002. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/o-anjo-melancolico/o-anjo-melancolico.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2010.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva. 2008.

COSTA, Fabiana Ferreira da. A mimesis, os estudos culturais e a balada da infância perdida: a literatura em questão. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2010.

COSTA, Horácio. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DANTAS, Gregório Foganholi. **O insólito na ficção de José J. Veiga**. (Dissertação de mestrado) Campinas: UNICAMP, 2002.

DIOGO, Américo António Lindeza. 'O Ano de 1993': representação e poder. Provérbios. **Revista Colóquio/Letras**. n. 151/152, p. 65-78, jan. 1999.

FERREIRA, Ermelinda . Metáfora Animal: a representação do outro na literatura . **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 26, p. 119-135, 2005.

FRYE, Northrop. **Fábulas de Identidade**: ensaios sobre mitopoética. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: Nascimento da Prisão. 29.ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

GOMES, Gínia Maria. Sombras de reis barbudos: a representação alegórica da realidade. **Nau literária**, Rio Grande do Sul, v. 1. n. 1, jul. / dez. 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HATHERLY, Ana. Recensão crítica a 'O ano de 1993', de José Saramago. **Revista Colóquio/Letras**. n. 31, p. 87-88, mai. 1976.

HAYLES, N. Katherine. **How we became post-human**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da Ficção**: Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

_____. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOLLES, André. **Formes Simples**. Paris: Du Seuil, 1972.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**; Um artista da fome; Carta a meu pai. São Paulo: Martin Claret, 2005.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. **A transfiguração da realidade**. Goiânia: Secretaria de Cultura do Estado de Goiás, 1989.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade**: forma das sombras. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O Conto da Modernidade Brasileira. In: FILHO, Domício Proença (Org.). **O livro do seminário**. São Paulo: L. R. Editores, 1982.

_____. **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

_____. Realismo e Literatura. In:_____. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1974.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo, Ática, 1976.

MATTER, Michele Dull. Entre poder, privação e resistência com *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga. In: Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional, 5., 2008, Rio de Janeiro, **COMUNICAÇÕES LIVRES (texto integral) IV Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional**: tensões entre o sólito e o insólito, Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008, p.19-27.

MENDES, Cláudio Lúcio. O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. In: **Revista de Ciências Humanas**. Florianópolis: EDUFSC, n. 39, p. 167-181, abr. de 2006.

MENDLESOHN, Farrah. Introduction: reading science fiction. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farrah. **The Cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. **José J. Veiga**: de Platiplanto a Torvelinho. São Paulo: Atual, 1988.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: FILHO, Domício Proença (Org.). **O livro do seminário**. São Paulo: L. R. Editores, 1982.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Entre a poesia e a prosa. O exercício dos gêneros em José Saramago. In: Beatriz Berrini. (Org.). **José Saramago, uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. 23.ed. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1985.

PAGANINI, Vera Lucia Alves Mendes. **O fantástico alegórico e a realidade sociopolítica em *A hora dos Ruminantes* – José Jacinto Veiga**. In: ÍCONE – Revista de Letras, São Luiz de Montes Belos, v. 1, p. 121-137, dez. 2007.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **O futuro do passado**: O ano de 1993 de José Saramago. Disponível em: <<http://www.lusitanistasail.net/picchio01.htm>>. Acesso em: 15 out. 2009.

RODRIGUES, Selma Calasans. No labirinto do fantástico. **Revista Babilônia**, Lisboa, n.1, p.95-102, 2003.

_____. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **Breve, o pós-humano**. Ensaios contemporâneos. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2003.

SARAMAGO, José. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Objecto Quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.

SCHWARTZ, Jorge. Um mestre do fantástico. In: **Murilo Rubião**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1982

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Double Bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica. In: _____ (Org). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP, 1999.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. **Um olhar crítico sobre o nosso tempo** (Uma leitura da obra de José J. Veiga). Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diálogos & retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VEIGA, José J. **Sombras de reis barbudos**. 23. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **Os cavaleiros do Platiplanto**. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. **A hora dos ruminantes**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

