



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Revisitando a adaptação para o cinema de *A hora dos ruminantes* em tempos de pandemia Revisiting the cinema adaptation of *The three trials of Manirema* in times of pandemic

Marcelo Cordeiro de Mello¹
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo

Este artigo discute possibilidades de leitura alegórica de *A hora dos ruminantes*: da narrativa de José J. Veiga ao roteiro cinematográfico de Luiz Sergio Person e Jean-Claude Bernardet. Comumente entendido como uma alegoria da chegada dos militares ao poder, *A hora dos ruminantes* foi também lido de forma intertextual pela dupla de adaptadores, que propôs um diálogo com autores como Ionesco e Camus, cujas obras se relacionam diretamente com o tema da epidemia. Este é o nosso ponto de partida para propor uma releitura de *A hora dos ruminantes* a partir do problema da distopia, apontando um diálogo com estes autores que tratam do *topos* da epidemia.

Palavras-Chave: *A hora dos ruminantes*; José J. Veiga; Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet; Eugène Ionesco; Albert Camus.

Abstract

This article discusses the possibilities of allegorical reading of *The three trials of Manirema*: both the short novel of José J. Veiga and the screenplay of Luiz Sergio Person and Jean-Claude Bernardet. Frequently understood as an allegory of the seizure of power by the militaries, *The three trials of Manirema* was also read in an intertextual perspective by the duo of adapters, who have proposed a dialogue with authors such as Ionesco and Camus, whose literary works have direct connection with the subject of an epidemic. That is our point of departure to propose rereading *The three trials of Manirema* through the perspective of distopia, proposing a dialogue with these authors who have treated the *topos* of epidemic.

Keywords: *The three trials of Manirema*; José J. Veiga; Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet; Eugène Ionesco; Albert Camus.

¹ Marcelo Mello é Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Paris IV, Sorbonne (2011). Graduado pela Universidade de Brasília: Bacharel em Letras Português (2007) e Licenciado em Francês (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura. Lecionou Língua portuguesa e respectiva literatura na Faculdade Evangélica de Brasília e no Liceu Francês de Brasília (2012-2014). Atuou como Assistente de Língua Portuguesa da Academia de Bordeaux, França (2010-2011). Foi Leitor de Língua Portuguesa da Universidade de Bourgne, França (2008-2010). E-mail para contato: marcelocmello@gmail.com

Preâmbulo

Em *A hora dos ruminantes*, a população da cidade interiorana de Manarairema se vê de repente inserida num cenário distópico: depois da chegada de homens estranhos, trajando uniformes e oprimindo os manarairenses, começam a suceder estranhos acontecimentos, especialmente as duas invasões animais. No primeiro caso, são os cães e, no segundo, os bois: os animais ocupam cada centímetro da cidade, obrigando as pessoas a permanecerem confinadas dentro de suas casas.

A narrativa escrita pelo goiano José J. Veiga seria transposta para o cinema pelo diretor Luiz Sergio Person e pelo crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet em 1967. Entretanto, uma série de contratempos impediu a dupla de concretizar a adaptação. Do projeto cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes* restam apenas escritos: o roteiro cinematográfico e seus anexos. A dupla de adaptadores propunha um modelo de cinema político com forte apelo de público – dentro do entendimento da necessidade de afirmação da indústria cinematográfica nacional.

O presente artigo transita entre a narrativa de Veiga e o roteiro cinematográfico de Bernardet e Person, discutindo seu sentido de alegoria histórica ao longo do tempo. A narrativa já foi comparada tanto ao nazifascismo do século XX quanto à ditadura militar instaurada com o golpe de 1964. No contexto atual, em plena crise sanitária decorrente da pandemia de Covid-19, *A hora dos ruminantes* nos interroga com uma provocação: em que medida o livro e o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* podem ser interpretados também como um prenúncio alegórico de contextos de epidemia como o momento atual?

Nossa proposta é, além de oscilar entre o livro e o roteiro cinematográfico, acenar também com os cotejamentos intertextuais esboçados pelo adaptador Jean-Claude Bernardet. Interessa-nos especialmente a comparação que o crítico e roteirista esboçou entre *A hora dos ruminantes* e duas obras literárias: a peça de teatro *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco – sobre uma epidemia de “rinocerite” – e *A peste*, romance de Albert Camus que narra também um contexto de epidemia.

O roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* é um texto completamente inédito, sobre o qual pouquíssimo foi escrito. Portanto o presente artigo apresenta ao leitor um *corpus* importantíssimo e quase completamente desconhecido, redescoberto por nossa pesquisa de Doutorado, concluída com a defesa da tese em 2019 pela Universidade Federal de Minas Gerais (MELLO, 2019). Existem duas versões do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* no acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo: uma doada por Jean-Claude Bernardet, outra depositada pela família de Luiz Sergio Person. Nossa análise indicou que se trata de estágios diferentes do mesmo texto: a versão do espólio de Person incorpora as observações que aparecem manuscritas a caneta na versão doada por Bernardet.

A versão doada à Cinemateca Brasileira por Bernardet vem acompanhada de alguns papéis de trabalho, que chamamos aqui de anexos: é nessas folhas que Bernardet propõe um diálogo intertextual entre *A hora dos ruminantes* e autores como Ionesco e Camus.

Começaremos este artigo questionando a elasticidade de interpretação de *A hora dos ruminantes* como alegoria histórica e descreveremos de que maneira *A hora dos ruminantes* foi entendido como uma alegoria da ditadura militar. Em seguida, discutiremos o *topos* da distopia, tomando a licença de abordar diferentes gêneros – da ficção científica ao realismo mágico – em que as distopias aparecem de forma recorrente. Depois, trataremos da forma como o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* teria colocado o problema da distopia, e de como os adaptadores relacionaram a narrativa de Veiga com o tema da epidemia, por meio de uma leitura intertextual de Camus e Ionesco. Por fim, falaremos sobre como *A hora dos ruminantes* – do livro ao projeto cinematográfico – pode ser lido hoje como uma espécie de prenúncio de momentos de epidemia, especialmente o momento atual, tanto de distopia política quanto da crise sanitária decorrente da pandemia de Covid-19.

Alegoria histórica na narrativa *A hora dos ruminantes* de José J. Veiga

Nos últimos meses de 1966, José J. Veiga publica *A hora dos ruminantes* pela editora Civilização Brasileira. Por sua estrutura e sua extensão, o livro costuma ser considerado uma novela (ou um romance curto). O texto da contracapa da primeira edição apresenta assim a narrativa:

A hora dos ruminantes é a estória de uma cidade pequena, de gente simples e desprevenida, que, certo dia, amanhece sob a ameaça da opressão e da violência. Poderão os homens estranhos, sistemáticos, de poucas palavras, exigentes e inflexíveis, dominar pelo terror o pequeno lugarejo? Ou os habitantes da cidadezinha – uns acomodados, outros altivos, êstes rebeldes, aquêles indiferentes – levarão os usurpadores à desagregação e à derrota? (VEIGA, 1966).

A obra apresenta uma cidade imaginária situada no interior do Brasil, a pacata Manarairrema, que recebe a surpreendente visita de homens estranhos, cujas intenções são desconhecidas. Trajando misteriosos uniformes, os homens se instalam na margem oposta do rio. Com o tempo, os forasteiros se mostram autoritários, exigindo serviços da população.

Sucedem-se eventos bizarros, beirando o sobrenatural, especialmente, as duas invasões de animais: primeiro os cães e, depois, os bois. Em ambos os casos, os animais surgem sem explicação, em enorme número, ocupando todos os espaços públicos da cidade. O efeito fantástico destas aparições instaura no livro uma realidade paralela, cujo caráter distópico contrasta com o ambiente idílico anterior à chegada dos homens estranhos. Após permanecerem por algum tempo, os animais desaparecem, sem que fique claro o motivo das invasões animais. A narrativa de Veiga termina com a partida, também inexplicada,

dos homens estranhos.

Muitas obras de Veiga utilizam o elemento fantástico sobrenatural dentro de um pano de fundo regionalista. Na maioria das vezes, suas histórias aliam a atmosfera realista a certa dose de absurdo, mas o mistério não chega a ser explicado, nem de forma racional, nem sobrenatural. Este ar misterioso, é claro, cria uma ambiguidade que levanta dúvidas sobre a própria premissa realista da narrativa – o que remete à definição do Fantástico de Tzvetan Todorov (TODOROV, 1975, p. 30-31).

As invasões animais são alguns dos momentos mais poderosos de *A hora dos ruminantes*. Descrições desse tipo são encontradas em relatos mitológicos e também em contos tradicionais. Podemos pensar no *Flautista de Hamelin*, conto dos irmãos Grimm, ou ainda nas pragas do Egito narradas no Antigo Testamento, que envolvem invasões de grupos numerosos de animais: rãs, mosquitos, moscas e gafanhotos.

Já na época da publicação de *A hora dos ruminantes*, a crítica literária dos jornais atenta para as múltiplas possibilidades de interpretação como alegoria histórica, associando a obra a uma tradição de escritores que descrevem situações violentas e autoritárias e cujas obras foram frequentemente lidas no plano alegórico. Uma resenha crítica do ano de publicação de *A hora dos ruminantes* já cita vários autores que até hoje continuam sendo associados a Veiga pela crítica:

A primeira impressão é que uma história desse tipo procura retratar o que Lukács chamou de “consciência sitiada”, que é uma das características do mundo de hoje. Kafka, Orwell, Milozs e Camus palmilharam êsses caminhos. Fôrças estranhas se apoderam do meio em que vivemos e truncam a nossa maneira doméstica de reagir diante das coisas e dos acontecimentos. (...) A invasão ou a ocupação da cidadezinha é uma coisa gratuita, que começa e acaba sem deixar marcas. Seria assim por exemplo, a invasão da tecnocracia, a invasão do Vietname, a ocupação de poder por alguma minoria organizada em algum país do mundo? Seria assim, o aparecimento de uma epidemia? (Autor Desconhecido, 1967).

José J. Veiga viveu em Londres durante o período do final da Segunda Guerra Mundial, onde trabalhou como jornalista da BBC. Portanto, o escritor teve contato direto com o contexto da Europa ocupada pelo nazifascismo, um dos momentos históricos aos quais a crítica da época associou *A hora dos ruminantes*.

***A hora dos ruminantes* lido como alegoria da ditadura militar**

O contexto da publicação de *A hora dos ruminantes* levou a uma leitura alegórica da obra, entendida como a representação da chegada dos militares ao poder com o golpe de estado de 1964. Nossa pesquisa em periódicos deixou evidente que a imprensa literária da época interpretou o livro como uma alegoria daquele momento histórico e político. Se por um lado esta leitura alegórica contribuiu para uma reação positiva da crítica, por outro, prejudicou a obra, limitando-a a uma interpretação datada.

Além do contexto histórico, certamente, contribuiu para a leitura política de *A hora dos ruminantes* a sua publicação pela Civilização Brasileira, editora dirigida por Ênio Silveira, intelectual filiado ao Partido Comunista Brasileiro, e opositor à ditadura militar.

Na imprensa da época, o crítico Assis Brasil havia acolhido com entusiasmo o livro anterior de Veiga, *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), sua estreia literária. Porém, a respeito de *A hora dos ruminantes*, Assis Brasil lamenta que “Uma publicidade estranha sôbre o livro – fruto ainda do amadorismo do editor – quis apresentá-lo como uma ‘fábula’ da situação atual do Brasil, o que simplesmente é enganar o mais ‘festivo’ dos leitores” (ASSIS BRASIL, 1967).

Em entrevista concedida ao estudioso Agostinho Potenciano, perguntado sobre a importância do contexto político em sua obra, Veiga não reconhece a influência direta do contexto na escrita do livro e diz que “*A hora dos ruminantes* estava pronto antes de 1964” (SOUZA, 1990, p. 164). Entretanto, Veiga afirma também ter começado a redigir a obra no dia da renúncia de Jânio Quadros (AMARAL, 2003) – o que por si só já indicaria certa motivação política. O fato é que existem outras entrevistas em que Veiga entra em franca contradição ao reconhecer a influência do contexto histórico em *A hora dos ruminantes*:

A hora dos ruminantes é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil e que eu pensava não ia durar muito. Então, eu termino o livro com uma nota muito otimista: aquilo vai acabar logo, o pessoal vai embora, os ruminantes vão embora... (RICCIARDI, 1991, p. 69).

O mesmo ponto de vista é confirmado em entrevistas posteriores:

Eu não acreditava que aquela ditadura tivesse condições de durar muito. Achei que ela ia se dissolver. Demorou muito mais do que eu esperava. Em *A hora dos ruminantes*, eu pensava que ela ia ser curta. Por isso aquele final otimista. Os ruminantes foram embora, deixaram a sujeira aí, mas a gente limpa. O relógio da igreja, que estava parado há muito tempo, enguiçado, foi consertado, bateu horas, todo mundo se animou. Fui muito criticado por alguns, que me acharam muito otimista (...) Mas no fim, pensando bem, a ditadura acabou como está em *A hora dos ruminantes*: saiu pela porta dos fundos, não foi? O Figueiredo nem entregou a faixa ao Sarney, saiu pelos fundos, desmilingüiu como os ruminantes. Até hoje ninguém sabe direito como foi. Simplesmente foram embora. Viram que não estavam agradando (WEINTRAUB, COHN & PROENÇA, 1999).

Como vemos, o próprio Veiga, embora hesite, acaba reconhecendo que “*A hora dos ruminantes* é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil” (RICCIARDI, 1991, p. 69). É claro que esta associação não exclui a possibilidade de múltiplas interpretações da obra. A multiplicidade de sentidos é precisamente o que define a alegoria, que significa “dizer o outro”: como afirma o crítico Luiz Costa Lima, “para se manter, a alegoria precisa ser plural” (LIMA in PROENÇA FILHO, 1983, p. 207). O professor Flávio Kothe aponta que a alegoria pressupõe um leitor crítico, que é levado a reagir à provocação colocada pela ambiguidade de sentido, e daí indagar também sobre seu conteúdo político. Assim, a alegoria:

cria um duplo nível de leitura. Ao mesmo tempo que procura impor uma certa interpretação de si mesma, a alegoria, por sua natureza dupla e dúplice, provoca a busca da essência subjacente à aparência. A duplicidade da alegoria estimula a leitura, desvendando-a como imposição ideológica. Podemos falar assim da existência de uma leitura alegórica. Ela desvenda o texto como pacto precário entre forças contraditórias, descobrindo a natureza política do gesto semântico das obras (KOTHE, 1986).

O crítico Silviano Santiago enquadrava Veiga entre autores de “prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil” (SANTIAGO, 1988, p. 32). Entretanto, Santiago lamenta que a leitura da obra de Veiga como alegoria do regime militar tenha servido para limitar a importância de sua obra, dificultando a “discussão de questões mais finas que (...) ultrapassam o calendário do combate à ditadura” (SANTIAGO, 2015). O fato é que a leitura como alegoria política da obra de Veiga foi feita amplamente. Por exemplo, o crítico Benedito Nunes situa Veiga “na linha do alegórico para o fantástico que abastece as utopias e antiutopias, ao nível da fábula social ou política” (NUNES citado em DANTAS, 2002). Já o crítico Gregório Dantas insiste que esta “chave interpretativa” (DANTAS, 2002) não foi tão enfatizada pelo autor (que sempre procurou dar uma dimensão maior à sua obra), mas sim pela crítica, que insistiu na assimilação de Veiga com outros autores do mesmo período em que a alegoria política era bastante clara. Embora se possa discutir até que ponto Veiga admitiu a “contaminação” do contexto político em *A hora dos ruminantes*, o fato é que esta influência é inegável em obras posteriores, pertencentes ao chamado “ciclo sombrio”.

Distopia como alegoria política

Há um termo que é utilizado com frequência quando se procura definir a literatura de Veiga e de outros autores das últimas décadas. A palavra “distopia” não representa propriamente um gênero ou subgênero narrativo. Seu uso se refere a descrições – reais ou ficcionais – de organizações sociais que representam “utopias negativas” (CHAYT, 2014). Estas utopias fracassadas geralmente se manifestam em sociedades autoritárias, de viés totalitarista, em que um órgão superior – o Estado ou outra instituição – controla todas as esferas da vida humana: “Distopias são retratadas frequentemente como estruturas sociais que entraram em colapso sob um fardo ambiental ou regime político”² (MANN, 2001), define a *Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. O verbete de outra obra de referência, *The Routledge Dictionary of Politics*, também define a distopia pelo viés político: “uma distopia, um sistema projetado para enquadrar as piores realidades possíveis da natureza humana e da incompetência política, portanto

² “Dystopias are often portrayed as social structures that have collapsed under an environmental burden or political regime”. Todas as traduções são de nossa autoria.

praticável porém dificilmente desejável”³ (ROBERTSON, 2004).

Se pensarmos apenas nas distopias do mundo ficcional, frequentemente há nelas um pano de fundo político-social. Não surpreende que certas subcategorias de gênero cunhadas pela crítica para explicar a distopia estejam associadas à oposição a ideologias ou regimes políticos específicos: “distopias antifascistas, distopias anticomunistas, distopias anticapitalistas, distopias ecologistas, antiracistas e anticoloniais” (BRAGA, 2018).

Embora possam vir em forma de sátiras bem-humoradas, geralmente as narrativas distópicas são desesperadoras: subentende-se que sua intenção é funcionar como um aviso em relação ao futuro. Este é um traço importante das distopias: frequentemente, elas concebem situações futuras. Muitas vezes, sua intenção é contestar a ideia de progresso histórico e o ritmo de evolução tecnológico e social: a distopia é um pessimismo calcado na experiência presente – sem precisar ser, necessariamente, um exercício de futurologia. Na modernidade, a evolução tecnológica atinge um ritmo muito mais acelerado do que em outros momentos da história da humanidade, o que leva a supor quais seriam os efeitos de uma evolução a um ritmo cada vez mais veloz, ou ainda, a projetar os efeitos da evolução de alguns aspectos negativos latentes do tempo presente. As distopias podem se referir ao futuro tanto por um exercício de previsão, imaginando a continuidade do ritmo da evolução da sociedade atual, quanto subentender uma ruptura na continuidade histórica. Muitas narrativas distópicas criam um futuro que dialoga com o momento histórico em que as obras foram escritas.

Há um gênero literário e cinematográfico em que o tema da distopia é relativamente frequente: a ficção científica. Embora recorra a procedimentos fantásticos como a viagem no tempo e no espaço, a ficção científica geralmente evita apelar ao sobrenatural (preferindo a explicação científica e racional, como indica o rótulo). A ficção científica é definida pelo escritor Isaac Asimov como “o ramo da literatura que trata das respostas do homem às mudanças ocorridas ao nível da ciência e da tecnologia” (ASIMOV, 1984, p. 29). Vemos, portanto, que sua ênfase está nos efeitos subentendidos da evolução científica (apesar de que, evidentemente, existem exceções).

Embora distópica, certamente *A hora dos ruminantes* não é uma narrativa de ficção científica. Como sabemos, Veiga foi mais comumente associado ao realismo mágico. Ainda assim, a partir da ideia da proximidade entre distopia e ficção científica, é possível confrontar *A hora dos ruminantes* com a ficção científica, com o objetivo de estabelecer comparações, especialmente a partir deste traço comum: a distopia. Esta é uma oportunidade para explorar também a maneira como as distopias aparecem nas narrativas do realismo mágico latino-americano, ao qual *A hora dos ruminantes* foi muitas vezes associado. Veremos que, enquanto a ficção científica representa um futuro distópico, o realismo mágico

³ “a dystopia, a system designed to fit with the worst possible realities of human nature and political incompetence, and thus practicable but hardly desirable”.

situa suas distopias num presente reconhecível.

Distopias latino-americanas: entre ficção científica e realismo mágico

Falar em distopia para se referir à América Latina e ao Brasil pode parecer estranho, dada a considerável proximidade do termo com a ficção científica – gênero que costuma ser entendido como algo avesso à realidade e à paisagem tropicais, conforme observa a professora Elizabeth Ginway, em ensaio que problematiza a existência de uma ficção científica brasileira: “o Brasil, um país frequentemente associado à floresta amazônica, praias tropicais sem fim e às festividades do carnaval, pode parecer um lugar pouco provável para a ficção científica emergir”⁴ (GINWAY, 2004). O mesmo vale para o resto da América Latina; aliás, não é coincidência que o termo usado em espanhol para designar o gênero, “ciencia-ficción”, seja uma tradução literal do inglês – o que sugere que a ficção científica já chegou a nós, latino-americanos, como um gênero reconhecidamente “importado”.

Perdida em lugar indefinido do interior brasileiro, Manaraima é a antítese das metrópoles ultramodernas dos filmes de ficção científica. No entanto, o ambiente que se instala na cidade após a chegada dos homens estranhos e, especialmente, após as invasões animais, é distópico, o que mostra que a distopia não precisa estar associada aos aparatos tecnológicos comuns nas narrativas de ficção científica. O fato é que os homens estranhos em *A hora dos ruminantes* são símbolos da modernidade que entra em choque com um Brasil ainda arcaico. Alguns manaraimenses tentam justificar a presença dos homens pela ideia da modernização: “Eles vieram trabalhar, trazer progresso” (VEIGA, 1966, p. 42). Subentende-se que é esta modernização representada pela chegada dos forasteiros que instaura o ambiente distópico. Como sabemos, a própria crítica da época chegou a considerar a narrativa como representação da “invasão da tecnocracia” (Autor Desconhecido, 1967).

As diversas ditaduras e regimes de exceção que dominaram o espaço latino-americano durante a Guerra Fria acostumaram seus ficcionistas a ambientes políticos distópicos no mundo real. Isso explicaria por que a literatura do subcontinente está povoada de obras alegóricas – entre as quais se insere especialmente o chamado realismo mágico. Este termo – atribuído a vários autores hispano-americanos e também, desde cedo, vinculado a José J. Veiga – ainda que signifique pouco mais do que um rótulo comercial, diz respeito, em muitos casos, a autores que produziram suas obras no contexto distópico das ditaduras latino-americanas durante a Guerra Fria.

O romance mais conhecido do chamado realismo mágico latino-americano, *Cem anos de solidão* (1967), tem seus momentos distópicos: é o caso da epidemia de insônia ou ainda, e especialmente, o

⁴ “Brazil, a country often associated with the Amazonian rain forest, endless tropical beaches, and the festivities of *carnaval*, may seem an unlikely place for science fiction to emerge”.

trecho que narra a chegada da companhia bananeira a Macondo: a companhia instaura um rigoroso controle social na cidade. Não por acaso, o episódio se inspira em fatos reais: a presença da multinacional United Fruit Company na Colômbia e sua perseguição ao movimento sindical. A empresa está por trás do fenômeno das “Repúblicas Bananeiras”, termo pejorativo que se refere a países latino-americanos dirigidos por oligarquias corruptas em ditaduras violentas cujo objetivo é reduzir a economia local à exploração primária das riquezas naturais por meio da agricultura e da extração. Poderíamos recordar ainda o romance distópico do peruano Manuel Scorza, traduzido no Brasil como *Bom dia para os defuntos*, associado ao realismo mágico, mas, paradoxalmente, inspirado por um acontecimento real: a opressão que a empresa estrangeira Cerro de Pasco Corporation exerceu sobre camponeses peruanos.

Podemos constatar que o *topos* da distopia é um ponto comum entre gêneros aparentemente díspares como a ficção científica e o chamado realismo mágico. Sabemos que o senso comum entende a ficção científica (especialmente no cinema hollywoodiano) como uma radicalização futura do lado ruim da tecnologia. Por outro lado, as obras do chamado realismo mágico latino-americano retratam o presente de sociedades consideradas “atrasadas” sob o ponto de vista tecnológico. Para a pesquisadora Maggie Ann Bowers, a distinção entre o realismo mágico e a ficção científica está na relação que cada um constrói com as diferentes temporalidades: a ficção científica se projeta como possibilidade futura de um novo mundo (que se reconhece como desdobramento do mundo atual, seja pela evolução natural, seja por uma ruptura). Já o realismo mágico, apesar de procurar transcender a perspectiva realista, apresenta um cenário realista indissociável do mundo real atual:

A distinta diferença entre a narrativa de ficção científica e o realismo mágico é que a primeira ocorre num mundo diferente da realidade conhecida e seu realismo reside no fato de que podemos reconhecê-lo como possibilidade para o nosso futuro. Ao contrário do realismo mágico, ela não tem um cenário realista que é conhecível em relação a uma realidade presente ou passada (BOWERS, 2004)⁵.

Ainda que o caráter distópico da ficção científica estadunidense possa ser lido como um pano de fundo alegórico da Guerra Fria, o fato de que estas narrativas frequentemente estejam situadas num futuro remoto coloca a distopia como mera possibilidade distante. Por outro lado, ao situar a distopia num presente reconhecível, as narrativas do realismo mágico remetem a uma espécie de presente distópico, inspirado pelo contexto histórico e político em que as obras foram escritas. Logo, elas revestem-se de um conteúdo alegórico associado ao momento em que são publicadas, o que não é exatamente o caso na ficção científica do mesmo período – na qual Ginway observa uma tendência apolítica (GINWAY, 2004, p. 14).

⁵ “The science fiction narrative's distinct difference from magical realism is that it is set in a world different from any known reality and its realism resides in the fact that we can recognize it as a possibility for our future. Unlike magical realism, it does not have a realistic setting that is recognizable in relation to any past or present reality”.

Distopias de Repúblicas Bananeiras: o realismo mágico e a América latina

Ainda que seja usado em outros contextos, o termo realismo mágico se impõe principalmente em relação à literatura latino-americana dos anos 1960. Mas o que este fenômeno editorial diz sobre nós? Se há de fato uma coerência estética por trás deste rótulo, o que haveria de tão latino-americano nesta estética?

Como fenômeno histórico, o realismo mágico esteve diretamente ligado ao período da Guerra Fria – aquele ambiente polarizado em que, especialmente após a Revolução Cubana, passam a proliferar ditaduras militares latino-americanas aliadas do imperialismo estadunidense, numa tentativa, dentro da concepção da Doutrina Truman, de conter a expansão, em efeito dominó, do comunismo e do socialismo no subcontinente. Embora a leitura como alegoria política possa ter servido para empobrecer o sentido de algumas obras, o fato é que o realismo mágico foi frequentemente entendido por leitores e crítica como uma alegoria política do momento histórico que atravessava a América Latina. ganhador do prêmio Nobel de Literatura de 1982, Gabriel García Márquez, em seu discurso de aceitação do prêmio, insiste que a literatura latino-americana foi contaminada não apenas pelo ambiente político, mas, especialmente, por certo caráter absurdo típico dos autoritarismos:

A independência do domínio espanhol não nos deixou a salvo da demência. O general Antonio López de Santa Anna, que foi três vezes ditador do México, fez enterrar com funerais magníficos a perna direita que havia perdido na chamada Guerra dos Pastéis. O general Gabriel García Moreno governou o Equador durante 16 anos como um monarca absoluto, e seu cadáver foi velado com seu uniforme de gala e sua couraça de condecorações sentado na cadeira presidencial. O general Maximiliano Hernández Martínez, o déspota teósofo de El Salvador que fez exterminar numa matança bárbara 30 mil camponeses, havia inventado um pêndulo para averiguar se os alimentos estavam envenenados, e fez cobrir com papel vermelho os postes de iluminação pública para combater uma epidemia de escarlatina. O monumento ao general Francisco Morazán, erigido na praça principal de Tegucigalpa, é na verdade uma estátua do Marechal Ney comprada em Paris num depósito de esculturas usadas (RAMÍREZ, 2006)⁶.

Por trás do caráter cômico aparente, estas descrições bizarras evidenciam que as ditaduras latino-americanas daquele período atingiram um elevado grau de violência e autoritarismo.

Quando comparado ao realismo mágico, José J. Veiga reconheceu certa semelhança com autores

⁶ “La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santa Anna, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general Gabriel García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en Paris en un depósito de esculturas usadas”.

hispano-americanos, mas negou influência direta. Em depoimento ao estudioso Antônio Arnoni Prado, o autor comenta o seu incômodo com o termo em si, chamando a atenção para o fato de que se trata de um oxímoro:

É por isso que os meus livros têm sido assim nesse tom, que até se convencionou chamar de realismo mágico, dizem uns, “realismo fantástico”, dizem outros. Eu vejo nisso uma contradição, principalmente na expressão “realismo fantástico”, porque se é real, como é que pode ser fantástico? (PRADO, 1989, p. 28).

Por mais que o caráter distópico das narrativas dos anos 1960, tanto da ficção científica quanto do realismo mágico, possa ser entendido como uma resposta ao contexto histórico da Guerra Fria, o fato é que são raríssimos os exemplos de filmes distópicos na década de 1960 que tenham relação direta com a estética do chamado realismo mágico, o que teria conferido grande originalidade à adaptação cinematográfica de *A hora dos ruminantes*. Narrativas distópicas latino-americanas descrevem um mundo interiorano semi-rural invadido por companhias estrangeiras opressoras e misteriosas – como vimos nos exemplos de García Márquez e Scorza. A semelhança de Veiga com a estética do chamado realismo mágico se dá também nesse aspecto distópico.

Dentro da estrutura minimalista de *A hora dos ruminantes*, as invasões animais são os momentos mais marcadamente fantásticos (ainda a partir da definição de Todorov, 1975). Podemos supor que a transposição para o cinema destas passagens seria particularmente problemática para um eventual adaptador. O escritor Adam Roberts considera que “ficção científica no cinema é sinônimo de efeitos especiais” (SUPPIA em ALMEIDA & MOURA, 2017, p. 39). Num fantástico e distópico filme de *A hora dos ruminantes*, para a representação das invasões animais, provavelmente seria inevitável recorrer a algum tipo de efeito especial.

Obviamente, ficção científica e realismo mágico têm em comum poucos traços, entre eles o aparecimento, com certa frequência, do tema da distopia (ainda que isto não ocorra de forma sistemática). Poderíamos ainda tomar a liberdade de nos referir a outro gênero literário e cinematográfico, totalmente diferente, mas em que as distopias também aparecem com considerável frequência: o gênero de terror. Hitchcock havia conseguido um efeito aterrador sem precisar apelar para monstros sobrenaturais. No filme distópico *Os Pássaros* (1963), o pânico não é causado pelas criaturas em si – inofensivas aves – mas sim pelo seu agrupamento em massa: é a natureza em sua faceta incontrolável. De forma semelhante ao filme de Hitchcock, em *A hora dos ruminantes* também são animais do cotidiano que oprimem por se apresentarem em enorme número.

Vimos que o caráter distópico é um elemento que liga *A hora dos ruminantes* indiretamente à ficção científica. Naquele contexto dos anos 1960, diversos filmes de ficção científica apresentavam panoramas claramente distópicos: podemos citar, de passagem, filmes como *Fahrenheit 451* (François

Truffaut, 1966), *La Jetée* (Chris Marker, 1962), *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) e *Planeta dos Macacos* (Franklin Schaffner, 1968). A estrutura de *A hora dos ruminantes* – que envolve a chegada de um grupo de estranhos que instaura acontecimentos violentos, absurdos e inexplicáveis – lembra tanto a intriga de um filme de terror quanto de ficção científica. Procuraremos agora ressaltar particularidades do ambiente distópico de *A hora dos ruminantes*, tomando a licença de oscilar entre gêneros bastante diversos, como terror e ficção científica, que têm em comum o fato de apresentarem cenários distópicos com certa frequência.

A atmosfera distópica está bastante presente em *A hora dos ruminantes*, que descreve, por exemplo, como “a água ia ficando escassa” (VEIGA, 1966, p. 87) depois que os bois ocuparam Manarairema. Nossa pesquisa no espólio do escritor José J. Veiga⁷ revelou que o autor possuía em sua biblioteca pessoal obras distópicas conhecidas que foram transpostas para o cinema. São os casos das narrativas *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, ou *Animal Farm* (1945) e *1984* (1948), de George Orwell – todas adaptadas para o cinema já naquela época.

Caso tivesse sido filmado, é possível que *A hora dos ruminantes* fosse colocado sob o rótulo do filme de fantasia, o que é paradoxal, já que o pano de fundo do filme seria o cotidiano de um ambiente interiorano, e os únicos momentos propriamente fantásticos seriam causados por animais que nada têm de sobrenaturais: cães e bois, espécies bastante comuns no interior do Brasil. O filme se relacionaria indiretamente com a ficção científica, dada sua proximidade com ambientes distópicos. Também se relacionaria com o gênero do terror, por colocar em cena situações assustadoras e terríveis.

A leitura intertextual como ferramenta de adaptação

O enfoque deste artigo não é apresentar em detalhe o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*. Esta nos parece uma boa oportunidade para trazer à luz parte dos documentos anexos do roteiro, que registram o processo criativo de Person e, especialmente, de Bernardet. Em suas notas de leitura, o crítico-roteirista Bernardet procurou aproximar *A hora dos ruminantes* de algumas obras da literatura universal em que, curiosamente, aparece o *topos* da epidemia. Este nosso artigo é o primeiro texto a tratar destas notas de leitura intertextuais. Abordar este assunto no momento atual, da pandemia de Covid-19, pode trazer à tona reflexões importantes.

O processo de adaptação costuma começar por uma etapa de interpretação. Ao adaptar o livro de Veiga, Person e Bernardet ensaiaram uma embrionária crítica literária a respeito de *A hora dos ruminantes*. Os anexos oriundos da pasta doada por Bernardet à Cinemateca Brasileira dão a entender que, no processo de adaptação, a etapa de interpretação da obra de Veiga teve um forte viés comparatístico.

⁷ Hoje parte do Espaço Literário José J. Veiga, no Serviço Social do Comércio (SESC) do centro de Goiânia, Goiás.

Podemos recordar aqui o que a teórica Linda Hutcheon chama de “adaptação como engajamento intertextual” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Desde seu surgimento, a obra de Veiga despertou na crítica uma curiosidade que resultou num desejo de defini-la, que muitas vezes foi guiado pela ideia da comparação. Conforme revelou nossa pesquisa sobre a recepção crítica de Veiga, já na época de sua publicação, além de ter sido amplamente associado ao termo realismo mágico (ou realismo fantástico), Veiga também foi comparado a “Kafka, Orwell, Milozs e Camus” (Autor Desconhecido, 1967), ao surrealismo e ao teatro do absurdo. Ao comparar Veiga a autores de diversos gêneros, a crítica procurou desde o início defini-lo a partir de um aspecto que frequentemente chamou de fantástico ou absurdo, lido como alegoria política. Sugerir diálogos intertextuais é uma forma de tentar relacionar a literatura de Veiga a um gênero ou *topos* literário – ainda que novo, relacionado com outros gêneros.

Atualmente, é comum encontrar estudos sobre Veiga que procuram descrever seu estilo por meio da comparação com outros autores. Além de Kafka, referência assumida de Veiga, sua obra também é comparada a estilos, movimentos e autores diversos, nos quais está presente certa ideia do insólito: há estudos recentes comparando Veiga com o teatro do absurdo de Ionesco (SILVA, 2007), ou com o problema do absurdo em Albert Camus (DANTAS, 2002). Logo, é curioso observar que a leitura intertextual de Jean-Claude Bernardet antecipou esse tipo de estudo. Os anexos em que Bernardet propõe um cotejamento intertextual de *A hora dos ruminantes* são compostos por três folhas datilografadas contendo trechos das seguintes obras: a peça *O Rinoceronte*, do dramaturgo Eugène Ionesco, e o romance *A Peste*, do filósofo Albert Camus. Curiosamente, trata-se de obras que costumam ser lidas por um viés político – frequentemente entendidas como alegorias do nazismo, do totalitarismo, do autoritarismo.

Ao que tudo indica, este cotejamento de *A hora dos ruminantes* com diferentes autores e estilos foi esboçado apenas por Bernardet. Apesar de não se lembrar das folhas com as citações, Bernardet se recorda de ter lido essas obras naquela época – conforme revelou no depoimento que nos concedeu em 2014. Sobressaem nestas citações o elemento fantástico, o engajamento político e a denúncia histórica – traços que Person e Bernardet identificavam também em Veiga.

Os adaptadores encontraram em Veiga uma atmosfera que poderíamos chamar de absurda ou insólita, na qual reconheceram uma alegoria político-histórica. O fato de Ionesco e Camus serem autores historicamente ligados à resistência contra o nazifascismo não deixa de ser curioso já que, provavelmente, os adaptadores não sabiam da experiência de Veiga como jornalista, noticiando a descoberta dos horrores nazistas. Também o adaptador Bernardet tem em sua biografia uma relação direta com este tema, já que seu pai participou da resistência aos nazistas durante a ocupação da França (ZANGRANDI, 2011).

A escolha de *O Rinoceronte* de Ionesco dentro da leitura intertextual parece bastante coerente porque, assim como *A hora dos ruminantes*, a peça parte de uma absurda situação envolvendo aparições

animais cuja interpretação alegórica é política. Nela, vemos uma epidemia de “rinocerite”, doença que aterroriza os habitantes de uma cidade, que vão se transformando em rinocerontes. A folha datiloscrita por Bernardet que se refere a *O Rinoceronte* começa com um resumo de momentos-chave da peça, seguido de citações de trechos. As notas de Bernardet parecem acentuar especificamente o caráter indiferente e conformista dos personagens, que se manifesta na sua relutância em aceitar a gravidade do problema que representava o aparecimento dos rinocerontes. Em seu breve resumo, Bernardet também se preocupou em dividir a peça teatral em momentos, falando em “aparições” animais – o termo remete imediatamente a *A hora dos ruminantes*, em que as aparições animais são momentos-chave, que dão nome aos capítulos do livro de Veiga: *O Dia dos Cachorros e O Dia dos Bois*. Quando Veiga descreve Manarairrema tomada pelos bois, “aquela massa elástica de chifres” (VEIGA, 1966, p. 84), a imagem remete à representação da cidade tomada pelos rinocerontes na peça de Ionesco – não por acaso, Bernardet retoma esta passagem de Veiga relacionando-a a Ionesco.

Também as citações de *A Peste* de Camus recolhidas por Bernardet para cotejamento com *A hora dos ruminantes* reforçam a mentalidade conformista. Reproduzimos a seguir, no original, algumas das frases de Camus em *A Peste*, selecionadas por Bernardet para servir como referência para o trabalho de adaptação de *A hora dos ruminantes*:

ça ne durera pas, c'est trop bete

Le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer

Le curé: Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité

Como sabemos, Bernardet afirma não se lembrar destas anotações. Por um lado, o esquecimento de Bernardet não resolve as dúvidas sobre o grau de importância que este cotejamento intertextual teve para a adaptação de *A hora dos ruminantes*. Por outro lado, a lacuna deixada pelo esquecimento de Bernardet abre ao pesquisador diversas possibilidades de interpretação. Começamos por inserir no contexto as referências a Camus, que apresentamos aqui em sua versão traduzida por Valerie Rumjanek. O primeiro trecho de Camus que inspirou Bernardet na adaptação de *A hora dos ruminantes* é este:

Quando estoura uma guerra, as pessoas dizem: “Não vai durar muito, seria idiota”. E sem dúvida uma guerra é uma tolice, o que não a impede de durar. A tolice insiste sempre, e compreendê-la-íamos se não pensássemos sempre em nós. Nossos concidadãos, a esse respeito, eram como todo mundo: pensavam em si próprios. Em outras palavras, eram humanistas: não acreditavam nos flagelos. O flagelo não está à altura do homem; diz-se então que o flagelo é irreal, que é um sonho mau que vai passar. Mas nem sempre ele passa e, de sonho mau em sonho mau, são os homens que passam, e os humanistas em primeiro lugar, pois não tomaram suas precauções (CAMUS, 2013, p. 24).

Deste trecho, Bernardet destacou as frases “Não vai durar muito, seria idiota” e “o flagelo é irreal,

[que] é um sonho mau que vai passar”. A outra passagem destacada por Bernardet é uma fala do personagem do Padre Paneloux, que aparece neste contexto: “Tinha uma voz forte, apaixonada, que alcançava longe, e quando atacou a assistência com uma única frase veemente e martelada: ‘Irmãos, caístes em desgraça, irmãos, vós o merecestes’, a assistência se tumultuou” (CAMUS, 2013, p. 54).

Chama a atenção a postura conformista da população diante da situação, menosprezando o caráter permanente daquela situação. É curioso que o mesmo tipo de frase conformista tenha sido pinçado da peça de Ionesco. Podemos supor que esta leitura intertextual convirja para uma interpretação alegórica de *A hora dos ruminantes* como representação da chegada e permanência dos militares no poder: Bernardet e Person tiveram desde cedo a percepção de que o regime militar havia chegado para ficar (PERSON, 2007). Isso explica por que o roteiro cinematográfico termina de forma diferente da narrativa de Veiga: o filme acabaria com os bois e os homens estranhos permanecendo em Manarairema.

A adaptação de *A hora dos ruminantes*, de 1967, surge justamente no momento de endurecimento do regime militar. Bernardet relata que ele e Person chamavam seu filme anterior, *O caso dos irmãos Naves* (1967), de “filme Castelo Branco”, e consideravam que *A hora dos ruminantes* seria o seu “filme Costa e Silva”, o que deixa clara a reação da dupla à mudança de presidente e ao endurecimento do regime (BERNARDET & PERSON, 2004, p. 9). Portanto, as frases conformistas retiradas de Ionesco e Camus estão em sintonia com a leitura anticonformista que Bernardet e Person fizeram de *A hora dos ruminantes*. Sua ideia era provocar o espectador a reagir à onda autoritária.

A correlação intertextual de Veiga com Camus e Ionesco – levantada pelos adaptadores Person e Bernardet – abre espaço também para uma leitura de *A hora dos ruminantes* como alegoria do nazismo, do fascismo e do totalitarismo, ao mesmo tempo em que reforça a associação com contextos de epidemia.

Reler *A hora dos ruminantes* em tempos de pandemia

Ao analisar a produção audiovisual recente, não é difícil encontrar exemplos de distopias. A título de ilustração, citamos aqui, de passagem, alguns exemplos. Nos últimos anos, fizeram sucesso séries distópicas como *The handmaid's tale* ou *Black mirror* – esta última, no episódio *Metalhead*, mostra ferozes cães robóticos que lembram os cães invasores em *A hora dos ruminantes*.

Também no Brasil vem surgindo nos últimos anos uma produção cinematográfica repleta de filmes distópicos. Cineastas como Adirley Queirós (MESQUITA in ALMEIDA & MOURA, 2017) apresentam distopias brasileiras dentro de um universo popular: é o caso de *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017) – que flertam com o universo da ficção científica. Outro exemplo recente é *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro, que põe em cena um futuro distópico dominado por evangélicos extremistas. Há ainda o exemplo emblemático de *Bacurau* (2019). Suas semelhanças com *A hora dos*

ruminantes são inúmeras: numa cidade do interior surpreendida com a chegada de estranhos forasteiros, a população local assume protagonismo por meio da resistência aos invasores.

Podemos supor que o surgimento de distopias no cinema brasileiro contemporâneo esteja relacionado a um contexto político também cada vez mais distópico. Mas como definir o momento histórico atual? Quando terminou a utopia e começou a distopia? Logo após o impeachment de Dilma Rousseff, circula pela internet o seguinte texto de autoria de Jean-Claude Bernardet:

Os Brics são inaceitáveis. O banco dos Brics, que opere com várias moedas, inclusive o dólar, é inaceitável. Um fundo de apoio (tipo FMI para emergentes) é inaceitável. Estamos assistindo ao desmonte sistemático de uma potência emergente. A indústria naval já não é mais competitiva. A Petrobras, desmantelada. As empreiteiras multinacionais desmontadas. Agora a carne. A Siemens e a Alstom estão cheias de corruptores. Nunca passaria pela cabeça dos judiciários alemão, suíço ou francês destruir as empresas. Meirelles, Pedro Parente, Moro, a PF são agentes internos dessa operação bem-sucedida. Temer e os bandos do ministério e do parlamento que o apoiam são circunstâncias necessárias ao bom andamento da operação, mas apenas circunstâncias locais nada insubstituíveis. O Brasil deve ser exportador de grãos e importador de valor agregado (daí a necessidade de desmantelar a educação e qualquer forma de pesquisa). O dinheiro da sociedade (poupando os ricos) deve ser drenado para pagar os juros da dívida e enriquecer os bancos. Tenho dito⁸.

De lá pra cá, assistimos à acentuação do caráter distópico da realidade que Bernardet descreve neste texto: da ruptura democrática e da perda de autonomia econômica, passando às violações de direitos humanos. Tornam-se recorrentes eventos absurdos como rompimentos de barragens: cidades inteiras são varridas do mapa da noite para o dia. García Márquez havia enfatizado o quanto a realidade política da América Latina é surreal, absurda, insólita. Hoje, como naquela época, o realismo mágico para nós não é apenas literatura: é cotidiano.

Atualmente, presenciamos o desmonte da indústria do audiovisual brasileira: filmes e artistas são estigmatizados pelo mais alto escalão do poder executivo, onde existe hoje uma forte presença militar. Paira sobre a Cinemateca Brasileira a ameaça de aparelhamento ideológico e sucateamento: não é exagero afirmar que correm perigo os documentos relativos ao projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* – parte do acervo doado à Cinemateca por Jean-Claude Bernardet e pela família de Luiz Sergio Person.

Na conversa que tivemos com Jean-Claude Bernardet em 2018, quando perguntado sobre as eventuais semelhanças entre *A hora dos ruminantes* e o atual contexto político distópico do Brasil, traçou uma comparação entre os movimentos de perseguição à atividade docente – como é o caso do “Escola sem Partido” – com o ambiente de perseguição fascistoide de *A hora dos ruminantes* – que Bernardet e Person entendiam como uma alegoria da ditadura militar. Não por acaso, Bernardet teve sua atividade

⁸ O texto foi divulgado nas redes sociais de Jean-Claude Bernardet e em alguns blogs, como o Brasil Wire.

docente interrompida pela ditadura.

Uma falsificação grosseira da realidade histórica – que surpreendentemente se tornou parte do discurso ambiente – procura fazer crer que não existiu tortura durante a ditadura militar e negar o autoritarismo e a violência. Nossa releitura de *A hora dos ruminantes* vai ao encontro de uma reação mais ampla a essa postura revisionista que, infelizmente, vem se generalizando.

Em *O caso dos irmãos Naves*, a dupla Person e Bernardet recorreu à alegoria histórica da Era Vargas para falar do presente, denunciando a tortura da ditadura militar dos anos 1960. Já no filme distópico *A hora dos ruminantes*, a estética do realismo mágico funcionaria como alegoria do autoritarismo político daquele momento. Ora, não seria difícil concluir esta digressão pensando *A hora dos ruminantes* como uma representação alegórica aplicável também ao sombrio momento que estamos atravessando. Assistimos a uma gestão extremamente precária do problema sanitário. As autoridades fizeram propaganda de medicamentos de eficácia não-comprovada, mas supostamente milagrosos. Esta triste situação nos remete àquela história absurda do general que “fez cobrir com papel vermelho os postes de iluminação pública para combater uma epidemia de escarlatina”, segundo García Márquez (RAMÍREZ, 2006).

Mais do que nunca, é importante estudar e discutir *A hora dos ruminantes* – tanto o livro quanto o filme, que não se concretizou, em parte, por sabotagem política (MELLO, 2019). No momento que vivemos, de revisionismo histórico (especialmente em relação à ditadura militar), de pandemia global, com centenas de milhares de mortes por Covid-19 no Brasil, parece também circular no ar o vírus que Ionesco chamou de rinocerite: o vírus da opressão, do conformismo, da alienação. Sabemos que, já na época de lançamento do livro, a crítica encontrou em *A hora dos ruminantes* semelhanças com contextos como este: “Seria assim, o aparecimento de uma epidemia?” (Autor Desconhecido, 1967).

Como vimos, a leitura que Bernardet fez de *O Rinoceronte* de Ionesco e de *A Peste* de Camus, motivada por um cotejamento intertextual com *A hora dos ruminantes*, esteve enfocada em alguns aspectos: o adaptador atentou para a postura indiferente e conformista que assumem determinados personagens em cada uma destas obras literárias. Movidos pelo otimismo ou pela inércia, alguns personagens repetem que aquela situação não deverá durar muito.

Fica claro, por outro lado, que Person e Bernardet procuraram adotar uma postura anticonformista no processo de adaptação: isso justifica o fato de terem modificado o final da narrativa de Veiga – final que, segundo o próprio autor, foi considerado excessivamente otimista por parte da crítica.

Tudo indica que a intenção dos adaptadores era deixar no espectador de *A hora dos ruminantes* uma sensação de incômodo: em vez de um final feliz, de redenção e resolução, Bernardet e Person optaram por um final desagradável, que incitaria o espectador a uma postura inconformista, que o levasse a procurar reagir – no mundo real, fora da sala de cinema – à truculência autoritária da ditadura militar.

Como vimos, *A hora dos ruminantes* foi entendido pela crítica como uma alegoria dos mais diversos contextos históricos, desde o nazismo à ditadura militar, passando pela Guerra do Vietnã. Não seria difícil reimaginar *A hora dos ruminantes* como alegoria do momento atual – de crise sanitária e de ameaça aos valores democráticos. Tornou-se parte do nosso cotidiano o confinamento, tão parecido com aquele vivido pelos habitantes de Manarairema:

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, 1966, p. 35).

Este trecho da narrativa de Veiga, que descreve a cidade paralisada pela invasão dos cães, foi adaptado no roteiro cinematográfico de Person e Bernardet, da seguinte forma:

Sequência 44/45/46/47/48/49/50/51/52/53/54/55/56/57/58/59/60

RUAS DIVERSAS - EXTERIOR – DIA

(...)

- As duas mulheres da janela (seq. 5) fazem o sinal da cruz, enquanto um ou dois cachorros saltam arranhando a parede, como se quisessem alcançá-las. Uma delas tenta fechar a janela e estende temerosamente a mão para fora.

- Portas e janelas se fecham, sem impedir que alguns cachorros penetrem nas casas.

(...)

- Cachorros invadem a igreja. Balduino alvoroçado tenta expulsá-los, mas decide fechar as portas com os cachorros dentro, para que não entrem outros.

- Pessoas subindo em árvores e postes, acuadas pelos cachorros.

- Com paus e vassouras, alguns tentam enxotar cachorros de várias lojas da praça principal (cf. seq. 18).

É inevitável associar a atmosfera de *A hora dos ruminantes* (da literatura ao cinema) com o momento atual: assim como os cães, o vírus também amedronta e mantém as pessoas confinadas em suas casas. No Brasil atual, os militares ocupam o espaço do poder, como ocuparam num passado recente: sua violência subentendida remete alegoricamente à força corporificada nos bois de *A hora dos ruminantes*.

A epidemia e o autoritarismo foram colocados em paralelo por Camus e Ionesco, e é significativo que Bernardet tenha identificado este traço e proposto uma relação com *A hora dos ruminantes*. Nestes atuais tempos sombrios de crise sanitária e democrática – em que é comum ouvir vozes conformistas e identificar atitudes de indiferença –, continua atual a provocação anticonformista de Bernardet e Person, ensaiada a partir da obra de Veiga, em diálogo com Ionesco e Camus.

Referências

Autor Desconhecido. “Livros” em *Jornal dos Sports*, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1967.

ALMEIDA, Rodrigo & MOURA, Luís Fernando (orgs.). *Brasil Distópico*, Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.

AMARAL, Leila Dias Pereira do. *Manarairrema sofre a noite: Enigma, resistência e sedução em A hora dos ruminantes – Uma leitura sociológica de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentado à Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás em 2003.

ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

ASSIS BRASIL. “Crítica” em *Caderno de Letras*, Periódico não identificado. Fevereiro e março de 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. Depoimentos concedidos em 10 de outubro de 2014 e 22 de novembro de 2018.

BERNARDET, Jean-Claude & PERSON, Luiz Sergio. *O caso dos irmãos Naves (Chifre em cabeça de cavalo)*. Argumento e Roteiro. Imprensa Oficial, Coleção Aplauso. Fundação Padre Anchieta, São Paulo 2004.

BOWERS, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Routledge, 2004.

BRAGA, Corin. *Pour une morphologie du genre utopique*, Classiques Garnier, 2018.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2013.

CHAYT, Eliot Briklod. *Disaster, Dystopia, and Exploration: Science-Fiction Cinema –1959-1971*. Tese de Doutorado em Filosofia. University of Texas at Austin. Maio de 2014.

DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2002.

GINWAY, Elizabeth. *Brazilian Science Fiction: Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future*, Bucknell University Press, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

IONESCO, Eugene. *O Rinoceronte*. Tradução: Luís de Lima. São Paulo: Abril cultural, 1976.

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

LIMA, Luiz Costa, “O conto na modernidade brasileira” em PROENÇA FILHO, Domingos (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983.

MANN, George. “Dystopia” em *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. Londres: Robinson, 2001.

MELLO, Marcelo Cordeiro de. *Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de A hora dos ruminantes*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

MESQUITA, Cláudia. “O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*” em ALMEIDA & MOURA, 2017, p. 89-101.

PERSON, Marina. *Person*. Filme de 2007.

PRADO, Antônio Arnoni. *Atrás do Mágico Relance: Uma Conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Editora Unicamp, 1989.

RAMÍREZ, Adriana Churampi. *A race of sleepless people breaks into history. Cultural Identity and Postmodern Writing*. Amsterdam e New York: Editions Rodopi, 2006.

RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROBERTSON, David. “Utopianism” em *The Routledge Dictionary of Politics*. Londres: Taylor & Francis, 2004.

SILVA, Célio César da. “Ionesco e Veiga: Um diálogo (do Absurdo) segundo a ótica de Mikhail Bakhtin” em *Ícone - Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, Universidade Federal de Goiás, v. 1, p. 42-56, dez. 2007.

SOUZA, Agostinho Potenciano, *Um Olhar Crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

SUPPIA, Alfredo. “Nas veredas do tempo e a contrapelo da história: por um cinema brasileiro de ficção científica” em ALMEIDA & MOURA, 2017, pp. 30-52.

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VEIGA, José. J. *The three trials of Manirema*. Tradução de Pamela G. Bird. Alfred A. Knopf, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

WEINTRAUB, F. COHN, S. & PROENÇA, R. ‘A última entrevista de J. J. Veiga’, 1999.

ZANGRANDI, Raquel Freire. “Autoficções de uma pessoa-laboratório. Aos 75 anos, com a saúde comprometida e quase cego, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet continua mutante” em *Piauí*, edição 60, setembro de 2011.