



A DISTOPIA ANIMALESCA DE GEORGE ORWELL NO ROCK PROGRESSIVO DO PINK FLOYD

GEORGE ORWELL'S BEASTLY DYSTOPIA
IN PINK FLOYD'S PROGRESSIVE ROCK

Lucas Moreira¹
Universidade Federal da Bahia

Resumo: À luz das traduções intersemióticas, reaproximamos a obra literária *A Revolução dos Bichos* (Animal Farm, 1946), de George Orwell, e o álbum *Animals* (1977), da banda de rock progressivo Pink Floyd, de modo a realizarmos análises comparativas sobre as transmutações que os signos de linguagens verbais sofreram ao migrarem para um código de linguagem musical. Com o foco nos aspectos da *animalidade*, veremos como tal instinto, compartilhado entre humanos e alegorias animais para representar formas de poder na arte, foi tratado nas duas distopias de linguagens diferentes, sendo que a obra pinkfloydiana é declarada e explicitamente decalque da literatura orwellinana.

Palavras-Chave: Distopia; Animalidade; Tradução intersemiótica; Sinestesia; Rock progressivo.

¹ Endereço eletrônico: lucas.lucasroland@gmail.com.

Abstract: *In the light of intersemiotic translations, we reconnect the literary work *Animal Farm* (1946), by George Orwell, to the album *Animals* (1977), by the progressive rock band Pink Floyd, in order to carry out comparative analyzes on the transmutations of the signs of verbal languages experienced when migrating to a musical language code. Focusing on aspects of animality, we will see how such an instinct, shared between humans and animal allegories to represent forms of power in art, was addressed in the two dystopias of different languages codes, with the Pinkfloydian work being a declared and explicitly decal, or a non-linear mirroring, of Orwellian literature.*

Keywords: *Dystopia; Animality; Intersemiotic translation; Synesthesia; Progressive rock.*

INTRODUÇÃO

A teoria da sinestesia (ACKERMAN, 1991) e seus mais diversos experimentos, seja no campo das ciências cognitivas ou das criações artísticas, nos sugere que, em se tratando dos recursos da linguagem poético-literária, cada estrutura verbalizada e articulada dentro de um texto, mesmo lida isolada de signos não-verbais como o som e a imagem, detém propriedades sígnicas capazes de fertilizar no imaginário do leitor, receptor ou espectador outros signos de natureza não-literária. Entendemos que a sensibilidade dos corpos sinestésicos compreende que, nas variadas formas verbais identificadas em diferentes gêneros poético-literários, subsistem musicalidades, colorações, materialidades e gatilhos que orientam o corpo a determinados movimentos inesperados. No subterrâneo dessa implicitude das mensagens de estruturas narrativas poético-literárias, observam-se emoções, memórias e cenas testemunhadas ou vividas pelo autor, em estado de latência, nas bases profundas de certas escritas ficcionais. São materiais ou objetos que não pertenciam, inicialmente, ao terreno da literatura, mas que foram tomados pelos sentidos como uma torrente de ardores.

Quando Diane Ackerman, em *A Natural History Of The Senses* (1991), afirma haver um ponto sublime ou metafísico nas coisas pelo qual os sentidos humanos não podem nos orientar, ela nos faz pensar que há camadas em um

texto que escapa dos gestos conscientes de leitura. Contudo, como salienta Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica* (1987), essas unidades encriptadas em esferas inacessíveis da estrutura textual conseguem cruzar a fronteira tátil do sujeito estético.

Há um ponto para além do qual os sentidos não podem nos levar. Êxtase significa ser jogado para fora do seu eu habitual, mas isso ainda significa sentir um alvoroço por dentro. O misticismo transcende o aqui e o agora em busca de verdades mais desagradáveis e inexplicáveis dentro da camisa de força da linguagem, mas essa transcendência também se inscreve nos sentidos, como uma rajada de fogo nas veias, um tremor no peito, um silêncio, uma rendição petrificada nos ossos. (ACKERMAN, 1991, p. 331)²

A sinestesia é um processo que interconecta potencialidades cognitivas e registros sensoriais tanto ao longo das práticas de interpretação dos códigos de linguagens quanto dos modos de produção de formas sígnicas revisitadas. A maneira pela qual Ackerman (1991) descreve o processo sinestésico corrobora com a ideia de Julio Plaza (1987) de que a sinestesia se situa no centro das operações tradutórias entre signos que descendem de códigos de linguagens distintos³. De acordo com a descrição de Ackerman (1991) a respeito do fenômeno sinestésico, a transformação ou transmutação de um signo em outro signo reside

² No original: *There is a point beyond which the senses cannot lead us. Ecstasy means being flung out of your usual self, but that is still to feel a commotion inside. Mysticism transcends the here and now for loffier truths unexplainable in the straitjacket of language, but such transcendence registers on the senses, too, as a rush of fire in the veins, a quivering in the chest, a quiet, a fossillike surrender in the bones.*

³ A partir dessa tricotomia, podemos agora pensar nas principais fases das traduções intersemióticas, apresentadas por Plaza (1987). 1. Tradução icônica: baseia-se no princípio de similaridade de estrutura. Deve existir aí analogias entre os Objetos Imediatos numa espécie de tradução capaz de produzir significados com qualidades e aparências apresentadas em estruturas similares. Esta tradução é chamada de transcrição. 2. Tradução indicial: também chamada de transposição, pauta-se na contiguidade da representação do Objeto Imediato com seus Objetos Dinâmicos. Como o índice é um existente, ele autoriza uma continuidade dos objetos, referências que estão no exterior da representação. Em suma, na transposição, indexical, verificam-se as relações de causa e efeito entre signos e contexto referencial. 3. Tradução simbólica: trata-se de uma transcodificação que opera por contiguidade de convenções. Em outras palavras, a tradução incide sobre um processo instituído composto de leis, convenções e hábitos dos gêneros, da formação de personagens, da construção das tramas, etc. Pensar a tradução nesse nível significa verificar a formação de valores, ideias e tudo que se referir à codificação sistemática e legislativa dos signos.

primariamente numa experiência fundamental que envolve o organismo humano, isto é, uma sujeição corpórea, em que os sentidos deslocam a percepção do sujeito para as sensações físicas internas.

Esses mesmos sentidos humanos (visão, audição, tato, paladar e olfato) vão se comportar como vias sensoriais de recepção da informação estética que os sistemas de signos, implantados nos dispositivos de linguagem, visam transmitir. Vejamos como Plaza (1987) nos introduz à sinestesia a partir dos estudos sobre as traduções intersemióticas:

A palavra “sentidos” é tão enganosa quanto o conceito de “sensação”, pois não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como inter-relação de todos os sentidos. A sinestesia, como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real. (PLAZA, 1987, p. 46)

Nesse estudo em que pretendemos construir um paralelo intersemiótico entre a novela distópica *A Revolução dos Bichos* (Animal Farm), de 1945, de George Orwell, e o álbum de canções *Animals*, de 1977, do grupo de rock progressivo Pink Floyd, analisaremos as confluências de signos expressivos da animalidade, sofrendo um deslocamento conversor, de um código literário para um código empreendedor de cruzamentos de linguagens verbais, sonoras ou acústicas, e visuais. A transmutação, que é uma outra maneira de nomear as traduções intersemióticas, reinscreve a crítica social da distopia alegórica de Orwell no feixe multimidiático do Pink Floyd que explora principalmente a potência do espaço acústico por meio, nesse caso, da linguagem musical.

George Orwell reescreve, em *A Revolução dos Bichos* (1985), a história da ascensão do comunismo na União Soviética dentro de um recorte contextual que segue a cronologia dos fatos que transfiguram o utopismo em dissimulação por meio da qual são instaurados organismos mais perversos de cerceamento da liberdade humana. Alusivamente, a produção sígnica orwelliana se refere a um contexto que é delimitado pela propagação dos ideais marxistas de uma

sociedade justa e igualitária no século XIX, a Revolução Russa, em 1917, sinalizando o falecimento de Vladimir Lênin, em 1924, que despertou no imaginário de Yevgeny Zamyatin a previsão do estabelecimento de um regime social de extrema quantificação e automatização dos sujeitos em seu romance *Nós* (*We*), de 1924, até Joseph Stalin assumir a posição de dirigente maior da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas).

Em 15 de fevereiro de 1948, dois anos após a publicação de *A Revolução dos Bichos*, Orwell escreve em seu artigo *Marx e a Rússia*:

A “ditadura do proletariado” só poderia ser uma ditadura de um punhado de intelectuais, reinando por meio do terrorismo. A revolução estava salva, mas, daí em diante, o Partido Comunista Russo se desenvolveu numa direção que Lênin possivelmente desaprovava se tivesse vivido mais. (ORWELL, 2006, p. 100)

Desvencilhando-se do olhar factual, cru, realista e direto do qual gozava para atuar no jornalismo literário de sua época, Orwell abre uma dimensão ficcional tomada pela dualidade de sentidos e significados quando a animalidade e o desejo de poder – e de se perpetuar nele – se incorporam e se cindem em domínios de políticas antropocêntricas. Trata-se de uma distopia alegórica que imprime no horizonte revolucionário e autoritário da obra focos de eclosão da visão autoral adversa à máquina de estado totalitário em que a Rússia Soviética se transformou sob o regime stalinista.

O processo de stalinização distorceu a cartilha marxista-socialista defendida pelo Partido Bolchevique para que uma sociedade atingisse níveis necessários de justiça, igualdade e liberdade para promover bem-estar coletivo. Na Rússia de Stalin, a igualdade se converte em padronização da identidade, a liberdade dá lugar à censura da arte e dos meios de comunicação e a justiça é pervertida por órgãos de policiamento, como a KGB – organização de serviços secretos da União Soviética –, prevista a perseguir seus opositores e torná-los

bodes expiatórios do distanciamento que a Rússia havia tomado do socialismo igualitário em direção a um regime ditatorial (ORWELL, 2006).

Como nos relata Vogt (2007), quando Orwell, em 1945, decidiu publicar sua novela anti-stalinista o escritor fora advertido por um alto funcionário britânico do Ministério da Informação sobre um provável estremeamento que a impressão da obra literária poderia gerar nas relações diplomáticas entre a Inglaterra e a Rússia, já que os dois países eram aliados no combate ao nazifascismo durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

As formas das alegorias criadas por Orwell nos transportam a um mundo animalesco ou zootópico onde diferentes espécies de animais dotados de inteligência e personalidades próprias, o que distingue uma espécie da outra, vivem numa fazenda cujo terreno se divide segundo a rotina de trabalho subvalorizado que é atribuído a cada criatura bestial pelos proprietários, que são uma família de humanos. Já que os desdobramentos das narrativas distópicas incidem em revoltas libertárias e contrarrevoltas fascistas, poderíamos dividir a diegese ficcional em *A Revolução dos Bichos* em duas fases que correspondem à mudança entre os níveis das castas sociais ou à metamorfose que os corpos e os discursos de seus personagens animalescos sofrem e adquirem ao longo da reestruturação da sociedade.

A primeira fase é zootópica, enquanto a segunda fase denominamos de antromórfica. O estágio zootópico da diegese orwelliana se inicia no ápice em que o porco Velho Major convoca uma espécie de convenção ou assembleia em um celeiro para tornar público aos outros animais, na calada da noite, suas meditações e observações, realizadas quando se isolava da massa bestial, sobre as condições e os sentidos de existir num sistema de trabalho escravo de cada animal da fazenda e se circunscreve à Batalha do Estábulo, na qual os animais saíram vitoriosos da revolução que eles tinham arquitetado para expulsar os humanos de sua propriedade rural. Os processos de criações alegóricas

subsidiar a fauna fabular de Orwell, e isso nos incentiva a interpretar o lócus ficcional da fazenda como uma indústria rústica, respeitando o princípio semiótico pierciano de que um signo sempre representará alguma outra coisa que difere dele mesmo.

Nesse quadro inicial de aparente nirvana zootópico, os animais ainda são admitidos como animais em virtude de suas corporeidades, nutrição, habitat e procedimentos laborais, pois, nesse lócus zoológico, os animais marcham obedientes sem desvirtuarem o trajeto do posto de trabalho até seus alojamentos desconfortantes, se alimentam de ração e se locomovem com as quatro patas. Os signos icônicos, que são as características identificadas nos animais na primeira parte da narrativa nos fazem monitorar a evolução e as transformações sígnicas quando a diegese orwelliana avança da zootopia para a antromorfia. Como toda revolução cultural dentro ou fora da linguagem fictícia, a rebelião vitoriosa das feras não-humanas acarreta em alternância de poder, dos humanos para os animais, e, em consequência disso, na instituição de novos códigos sociais de liberação e delimitação da ocupação de outros espaços semióticos e históricos.

Independentemente da direção ou fim de uma rebelião social, os sentimentos de raiva e entristecimento são signos icônicos primários que geralmente permeiam e latejam no psiquismo coletivo de grupos ou populações descontentes com seus representantes políticos. Eles os empurram para ondas de radicalismos nos centros de governos autoritários que regem suas sociedades. São essas subjetividades fulminadas pela indignação e soturnidade sociais que irão atrair a distopia e o rock para um diálogo promotor da difusão popular da estética do gênero literário e a politização do gênero musical. Caso considerássemos o rock como um gênero musical que atingiu sua consolidação na cultura popular entre as décadas 1940 e 1950 (McPARLAND, 2019), o gênero literário da distopia, em comparação a ele, possui uma progênese de experiências criativas, narrativas e produtivas muito mais ampliada historicamente, uma vez

que Gregory Clayes, em *Dystopia: A Natural History* (2017), observa manifestações de distopia sócio-política em obras literárias publicadas entre as duas últimas décadas do século XIX e a primeira década do século XX, precedendo as literaturas que se tornaram clássicas no decorrer das décadas de 1920, 1930 e 1940. É justamente a partir da segunda metade da década de 1940 que o rock ascende na cultura popular dos Estados Unidos e da Inglaterra e a literatura distópica de Orwell alcança o seu auge, ambas no limiar da Guerra Fria.

Na mudança adaptativa da literatura orwelliana para a linguagem musical do rock, que parece-nos ter começado no desejo consciente inaugural de David Bowie de se inspirar na obra literária *1984* (1948), de Orwell, para produzir seu álbum *Diamond Dogs*, de 1974, as metamorfoses de animalizações do corpo orgânico humano se consagram como uma configuração simbólica em função das bestializações sequenciais da imagem humana em um espaço temporal de três anos entre o álbum de Bowie e *Animals* do Pink Floyd.

O álbum *Animals*, décimo álbum de estúdio da banda britânica Pink Floyd, que mescla cadeias rítmicas do *progressive rock* e do *hard rock*, foi lançado em 21 de janeiro de 1977, e encontra-se distante da novela distópico-alegórica de George Orwell, publicada em 17 de agosto de 1945, por um intervalo de tempo de um pouco mais de três décadas. Tanto *Animals* quanto *A Revolução dos Bichos* são expressões culturais de linguagens distintas – literatura e audiovisual – cujos autores – os membros do Pink Floyd e George Orwell – nasceram imersos numa cultura britânica. Diferentemente dos integrantes do Pink Floyd, que nasceram na Inglaterra, Orwell, todavia, nasceu na Índia colonizada pelos ingleses, sendo natural da cidade de Bengala.

Revolução dos Bichos e *Animals* representam narrativas distópicas que irrompem num período histórico do século XX denominado de Guerra Fria ou descrito metaforicamente por Winston Churchill como época da *Cortina de Ferro*. De diferentes modos, ambos os códigos distópicos tiveram as particularidades

dos seus campos semânticos desviadas da proposta original do autor, como no caso de Orwell, ou acusadas de estarem deslocados do zeitgeist (espírito do tempo) da Inglaterra nos finais dos anos 1970.

1 A ASCENSÃO DO AUTOCRATA CAPITALISTA NO IMAGINÁRIO DISTÓPICO EM *PIGS ON THE WING* (PART I)

Ao realizarmos a leitura semiótica-semiológica da letra da primeira canção do álbum *Animals*, que é aberto com *Pigs On The Wings* (Part I) (Porcos com asas), a isolamos de sua atmosfera rítmica, musical e vocálica esparsa e temporariamente para analisá-la como um texto poético de narrativa lírica tecido com signos linguísticos que desenham a geografia e dão materialidade aos sentimentos e às sensações que transitam no nível intersubjetivo, seja do autor para o texto e entre os sujeitos criados e inter-relacionados no texto.

Em *Pigs On The Wing* (Part I), Roger Waters constrói um texto poético no qual o eu-lírico da narrativa declara-se entrelaçado em uma alteridade, até então indecifrável. A fusão do eu e outro é confidenciada através do pronome sujeito, ou *subject pronoun*, *We*, que significa *nós*, atuante na sentença interdependente *We would zigzag our way through the boredom and pain* (Nós andaríamos em zigue-zague em meio ao tédio e à dor).

É dessa unidade romântica eu-outro rasgando-se em um tempo futuro imaginável e temível pelo eu-lírico que os efeitos psicossociais decorrentes do desengajamento ideológico em uma sociedade organizada segundo um sistema atomizador se manifestam e tornam-se representados por símbolos universais, como o padrão geométrico do zigue-zague. *Animals* e *A Revolução dos Bichos* são obras de arte de natureza crítica, política, social, ideológica e política, portanto, não seria nem um pouco imprudente que falássemos em desengajamento e, conseqüentemente, em seu contrário, mesmo que esta outridade através da qual o eu se consubstancia não apresente predicados de uma revolucionária.

Embora o próprio autor, Roger Waters, tenha atribuído originalmente à imagem do porco voador, que paira sobre a espacialidade real e concreta da Battersea Power Station, a carga simbólica da esperança, lemos a alquimia semiótica rogeriana de modo a contrariar a inscrição instituidora de qualidades ao objeto-porco feita pelo autor. Compreendemos, até aqui, que a semiose que parte dos índices-icônicos das “asas”, conjugada surrealmente à forma corporal do porco, e, em consequência, gera a interpretação contínua de “porco que por ter asas pode voar”, sustenta a onipresença de um déspota com características animais, mais precisamente suínas, portanto, emporcalhadas.

O movimento do seu voo simboliza, ainda, a posição superior do déspota na escala hierárquica social e trabalhista que distancia o patrão ou proprietário de terras e empresas das massas de operários que eles chefiam. Essa última classe caminha e habita roboticamente o solo fabril, industrializado, séptico e comprimidos pela força natural da gravidade contra a atmosfera distópica, enquanto o déspota ascende aos espaços aéreos de liberdade elitista para, desse ponto estratégico, gozar do poder de vigilância que faz do formigueiro de humanos que são vistos do tamanho de insetos insignificantes.

2 PARANOIA NO CAPITALISMO TARDIO EM *DOGS*

Se o título da segunda canção do álbum *Animals* se chama *Dogs*, que significa “cães”, e em *A Revolução dos Bichos* as figuras caninas mantêm uma relação análoga aos agentes treinados pelo organismo policial e político da KGB, por qual esteira de significados corre a crítica social do Pink Floyd, no final da década de 1970, por meio da transcrição e transposição canina?

Tanto Vogt (2007) quanto Roedel (2015) compreendem facilmente os cães raivosos e monstruosos que perseguiram Bola-de-Neve a ponto de afugentá-lo da fazenda como representações alegóricas que encarnam as qualidades políticas

da polícia soviética chefiada por Joseph Stalin. O comportamento selvagem e aterrorizante dos cachorros deve-se à educação doutrinária e secreta recebida precocemente desde quando Napoleão os usurpou, ainda filhotes, das cadelas Lulu e Branca (VOGT, 2007). Da distopia animalesca de Orwell para a linguagem do rock progressivo do Pink Floyd, o repertório de objetos sígnicos da fauna distópica orwelliana, como já antecipamos, sofre deslocamentos tradutórios promotores ou de uma alteração paramórfica de sua forma estrutural, como no caso da figura do porco em *Pigs On The Wing*, ou de uma transitividade ressemantizadora do objeto reinterpretado e conjuntado a um novo sentido em outro meio, como o cão em *Dogs*.

A reinterpretação dos signos operante no núcleo das traduções intersemióticas entre Orwell e Pink Floyd aguça nosso olhar analítico-comparativo a observar o intercâmbio de identidades em que as personalidades zooliterárias em *A Revolução dos Bichos* são recortadas e vestidas como máscaras de um baile à fantasia pelos integrantes da banda de rock progressivo. A transmigração de signos de um meio artístico para outro nos faz perceber uma desmontagem entre formas e conteúdos instituídos, seguida de uma reconstrução, em que se sobressai uma inversão de cosmovisões: na ficção de Orwell, os animais desejam ascender a um nível político-igualitário dos humanos, e no Pink Floyd são os humanos que intencionam simular animais para denotar a natureza primitiva, predatória, cobiçosa e assassínica sob as pressões do sistema capitalista. Haveria algo na animalidade mais sensível do que nos humanos, que transgride a brutalidade irrogada aos animais pela cosmovisão judaico-cristã? (MACIEL, 2016). É sabido que, na iconografia judaico-cristã, figuras consideradas malignas como o demônio ou Lúcifer absorvem aspectos corpóreos de animais, tais como chifre de bode ou touro, patas de porco ou de cavalo e rabo de boi. Nesse grau de compreensão semiótica das distopias sob análise, as máscaras zooliterárias inventadas por Orwell não são revestimentos

fantásticos que cobrem as reais faces dos integrantes do Pink Floyd ao executarem, no estúdio ou ao vivo, as faixas que constituem o álbum *Animals*.

Os caracteres zoológicos orwellianos, aqui, camuflam os eus artísticos dos músicos e compositores como signos de mera qualidade tragados pelas subjetividades sinestésicas de cada agente semiótico da banda, transcriados nas performances corporais, linguísticas e sonoras transferidas para os instrumentos musicais que cada membro domina. Esses signos de mera qualidade se referem aos sons próprios que cada animal da fauna indômita e intransigente de Orwell está biologicamente habilitado a emitir para se comunicar com o grupo de sua espécie, com a natureza ao redor e com os humanos, mesmo que esses últimos não tenham a sensibilidade para compreendê-los. O grunir é um signo sonoro de qualidade que identifica os porcos, assim como o balir é um signo sonoro de qualidade que aponta para as ovelhas, e assim por diante.

Sabemos que, além do latido, os cães expressam suas emoções agressivas ou melancólicas por meio do rosnar e do choro agudo. A incorporação canina e a consciência básica que os seres humanos desenvolveram a respeito do comportamento de tais animais fizeram deslanchar uma série de ações criativas que mimetizam a hibridização das expressões do homem-cão. Ou do cão-homem, como no caso das metamorfoses em *A Revolução dos Bichos*. Na condição de produtores semióticos, os membros do Pink Floyd atingem o alto grau de sensibilidade e engenhosidade intersemiótica no momento em que David Gilmour transfere a sua tristeza canídea, a princípio em estado imaterial devido a sua iconicidade, para o *medium* da guitarra elétrica, através do qual Gilmour produz uma cadeia de sons, um solo, muito semelhante aos de um cão chorando.

Intercalado a essa parte instrumental extensa, característica do *progressive rock*, sons de latidos reais em *Dogs* bramam em meio à transmutação vultosa que Gilmour sofre para subjetivar-se em criatura canina através de um solo de guitarra, o que nos motiva a pensar que o músico ou deseja se comunicar com o

animal cão, universalmente “o melhor amigo do homem”, no ambiente paranoico por onde correm os versos de *Dogs*, ou deseja exorcizar o resto da taciturnidade animal reprimida pela modernidade e posteriormente instigada a ser liberada em formas de competitividade desleal pelo capitalismo tardio.

A tradução do lamento canino no seu solo de guitarra pode significar, por último, que ambos, cão e homem, compartilham sentimentos de desamparo afins, mesmo sendo de espécies distintas, quando se sentem desconectados uns dos outros pelas políticas atomizantes e individualizantes que os trabalhadores combatem. Nessa escala evolutiva, o integrante pinkfloydiano desce a um nível abaixo da gênese humana e entretém-se na intersignificância entre códigos de linguagens de signos não-verbais para com a criatura canina dentro e fora dele.

3 O AVESSE DO INSTINTO DE REBANHO NIETZSCHIANO EM *SHEEP*

É mais do que evidente que, além de solidificar um diálogo com a narrativa alegórica de Orwell, a carga simbólica gravada no significante *Sheep* (que significa *ovelha*), quarta faixa do álbum *Animals*, evoca a crítica que o filósofo Friedrich Nietzsche arma contra as tendências culturais da modernidade derivadas do fenômeno que ele denominou de “instinto de rebanho”. Basicamente, o instinto de rebanho consiste em instaurar juízos de moral gregária no seio coletivo de micro-sociedades, sejam elas de natureza científica e religiosa, com o objetivo de distorcer o valor pulsante em um estilo de vida que preza pela autoconsciência, liberdade e independência de sujeitos.

Ao arrebanhar-se, segundo Nietzsche (apud OLIVEIRA, 2010), o sujeito sacrifica a ética de si-mesmo para se render à moralidade de manada geralmente instruída por estelionatários revestidos de simulacros messiânicos e de enunciações edênicas e intimidatórias. Como técnica autoritária de expansão da dominação entre os povos, o arrebanhamento definha a potência moral do

homem ao estado-do-ser de uma criatura puramente instintiva, de um seguidor cego e acrítico perante os sermões que ecoam, agora, nos seus apriscos domesticadores.

Nessas condições de ser de um curral, Nietzsche equipara as expressões andrajosas e medíocres do homem oviário ao nível de consciência enfraquecida de um animal necessitado de rituais de cultivo da servidão. Mas não é justamente por meio de processos de intersemioses crítico-criativos peculiares, envolvendo alegorizações animalizadoras de humanos e humanizadoras de animais que George Orwell e o Pink Floyd fomentam o imaginário literário e audiovisual de suas distopias?

Depois da odisseia progressiva de dezessete minutos e seis segundos em *Dogs*, o Pink Floyd anuncia o prelúdio de *Sheep* pincelando um retrato de natureza rural e agrícola, na qual a burguesia mediana, caso façamos associação com os proprietários de terra dentro dos limites da fazenda em *A Revolução dos Bichos*, goza de um recolhimento pastoril. Essa paisagem de ilusória tranquilidade ecossistêmica torna-se visualizada na medida em que os signos sonoros do balir das ovelhas coexistem com o chilrear dos pássaros, sendo, ainda, transudados entre esses signos não-verbais, cadências sônicas de um órgão tocado por Richard Wright.

Por vias tradutórias mais extensas da sinestesia, poderíamos interpretar a conjuntura transversal da sintaxe sonora do órgão executado por Wright como a reprodução do ritmo gotejante e fluente de um rio ou riacho nas adjacências do pasto. Não irrefletidamente, Waters introjeta na narrativa poética de *Sheep* o signo linguístico ou significante *Jordan* (que significa Jordão), objeto de vislumbre ocular do eu-lírico visionário e de olhar e pensamento desmantelador – pós-estruturalista ou desconstrutivista, possivelmente – de uma realidade dada a um rebanho de ovelhas silentes e blindadas contra rompantes de questionamentos que descentrem a coletividade do eixo serviçal judaico-cristão.

Na sentença *I've looked over Jordan, and I have seen things are not what they seem* (Eu avistei o Jordão, e eu vi que as coisas não são o que elas parecem), Waters opera uma tradução indicial – transposição – ao transportar o signo existencial do Rio Jordão para correlacionar-se com os elementos altéricos e transcriados de sua escrita ficcional. Trata-se, nessa passagem, de uma referência direta, quase desalegorizada, ao Rio Jordão, curso de água natural que está situado geograficamente no entre-lugar de Israel, Jordânia e Cisjordânia. Os amantes do Pink Floyd que se interessam por historicizar as ações políticas de Roger Waters sabem que a cronologia paramusical das reivindicações anti-fascistas do ex-membro da banda de rock inglesa, mirando a tirania segregadora do Estado de Israel imposta aos Palestinos, estreia na turnê *The Wall*, em 2006 (FRIEDMAN, 2015). Nesse mesmo ano, Waters visita a Cisjordânia, e, ao se deparar com a barreira de segurança construída pelo governo israelense a partir de 2002, sente-se como alguém, dentro de uma gigantesca prisão, transbordando sentimento de horror e de cerceamento da liberdade humana. Em resposta ao separatismo arquitetônico implantado por Israel à comunidade árabe da Cisjordânia, Waters escreveu *We don't need no thought control* (Nós não precisamos de controle do pensamento) na barreira de segurança, frase simbólica e de abertura da canção *Another Brick In The Wall*, do álbum *The Wall*, de 1979. Esse ativismo político de Waters, em especial, inverte o sentido previsto e lógico do movimento semiótico de transposição de signos indiciais ou de proposições do real para a poética ficcional da música. A operação de transposição ao inverso corta e desloca uma sentença da poética distópica musical pinkfloydiana para imprimi-la sobre uma arquitetura concreta e existente em uma das muitas realidades externas e autoritárias do Oriente Médio.

Mas, voltando para a poética da revolta em *Animals*, quais são tipos de signos de realidade que transpassam e impactam a percepção do sujeito-ovelha de modo a estimular a sublevação de uma consciência emergente a partir de um

agente semiótico, mediador e introdutor de representações do real promotoras de choques que desenovelam a arquitetura confinante ao redor dos diocesanos?

Roedel (2015) desenvolveu a hipótese de que uma das ovelhas do curral, terminalmente inominável e anônima, desadormece do estado de alienação em que ela e as demais ovelhas estavam confinadas no pasto. No exercício de comparação, podemos tanto aproximar a sedição das ovelhas à revolução dos Bolcheviques, em 1917, no nível histórico, e, no nível da tradução do signo estético, à Rebelião do Estábulo, em *A Revolução dos Bichos*, como já sabemos. Dentro dessa perspectiva, o levante das ovelhas nada mais significa que a culminância das operações intersemióticas intercedidas por forças icônicas históricas, literárias, fílmicas, contextuais e autorais que inspiraram a unidade ovil solitária, desgarrada, a questionar a normalidade do governo.

Dessa solidão não abusiva e nem um pouco individualista, a ovelha desconfiada em *Sheep*, ainda segundo Roedel (2015), externaliza e subcomunica suas observações hereges às outras células do rebanho ao qual ela está agregada. Do despertar da consciência social à articulação da revolta, há dois tipos de enunciações, a que se traduz em linguagem verbal e se desabrocha em linguagem não-verbal. A enunciação verbal referente à subversão ovina tem expressividade nos versos *The look of terminal shock in your eyes* e *Now things are really what they seem*. Para a enunciação não-verbal, aplicamos a sinestesia para constatar a tradução do caos gerado pela marcha libertária das ovelhas nos sons de guitarras, baixo e bateria tocados com progressividade agressiva e ritmo alucinante, empolgante, simulando explosões de ataques à bomba em conjunto.

Ao fim da canção *Sheep*, a calma aparente das utopias bucólicas, signo icônico-sonoro identificado pela sinestesia, para a qual as ovelhas retornam indica que a anarquia disseminada antes desse estado pacífico concluinte foi apenas uma consequência do avesso do instinto de rebanho desviado contra o

opressor, isto é, posto fora de seu controle, sem que elas se entregassem ao instinto de destruição de sua comunidade.

4 A COSMOVISÃO POLIALEGÓRICA NA CRÍTICA SOCIAL GROTESCA EM *PIGS (THREE DIFFERENT ONES)*

O conceito bakhtiniano de carnavalização é sinônimo de multiplicidade, desordem, figuras grotescas, corpos animais ou deformados, e de reviravoltas engatadas por seres de corpos mutilados ou inacabados para destituir os representantes de uma alta sociedade de seus impérios. A estética carnavalesca demonstra o diálogo de seu autor com a cultura popular de sua época, procurando atender os anseios do imaginário de uma comunidade servil em que um povo se rebela contra seus governantes (BAKHTIN, 1983).

Esse imaginário libertário e popular da Idade Média que Mikhail Bakhtin analisa através das leituras das obras carnavalescas do romancista francês François Rabelais (1494-1553) se assemelha ao impulso anti-imperialista e anti-capitalista das linguagens distópicas de Orwell e do Pink Floyd. Quando pensamos na literatura de Orwell e na música do Pink Floyd, o imaginário popular rabelaisiano nos remete às cenas da Batalha do Estábulo em *A Revolução dos Bichos* e à inversão do instinto de rebanho das ovelhas, em *Sheep*, em movimentações de desobediência coletiva motorizadas pelo despertar da consciência dos animais de suas condições oprimidas.

Além da convergência entre esses imaginários, a peculiaridade da narrativa tempestuosa de *Pigs (Three Different Ones)* que nos chama atenção, em comparação às outras canções de *Animals*, constitui-se da multiplicidade de referências simbólicas e predicados indiciais liquefeitos nos diversos processos de transmutação de peças para culminar em conjunção de partes e, posteriormente, em materializações de objetos de formas alegóricas. O paradoxo

da alegoria fundamenta-se em seu ímpeto de fornecer identidade ao signo em seu inacabamento, em sua incompletude.

Em paralelo às construções das formas indefinidas dos carrascos da sociedade industrial inglesa que o Pink Floyd deseja aludir por meio da desarticulação, rearticulação e dispersão dos índices, já observamos as transposições de símbolos consolidados na cultura popular de massa, tais como *Charade* e *Joker*. *Charade* e *Joker* representam personagens emblemáticos cujas corporeidades literais foram removidas e desprendidas das linguagens de revistas em quadrinhos e da estética fílmica.

A transposição de símbolos não inscreve no texto de *Pigs (Three Different Ones)* uma operação de transcodificação. Ocorre que a desterritorialização dos símbolos perversos dos seus universos de origem – cinema e quadrinhos – atribui a eles novas funções sígnicas no texto escrito pelo Pink Floyd. *Joker* e *Charade*, símbolos em seus códigos de partida, assumem, agora, funções de signos icônicos – traços que qualificam um sujeito ou objeto – porque passam a caracterizar o primeiro sujeito-porco que o eu-lírico descreve em sua narração dos três porcos do texto poético.

A figura trapaceira e sádica do *Joker*, ao ser transposta para a esfera de convivência semiótica do texto, distende a teia de significados entrançados historicamente desde sua gênese, em 1869, a partir do romance do escritor francês Vitor Hugo, *The Man Who Laughs* (O Homem Que Ri). E esse resquício icônico que se infiltra no movimento de translação do símbolo se desdobra no verso *you're nearly a laugh*.

O *Joker* que se consagrou nos meios de massa da pós-modernidade evolui de operações de transmutações subsidiárias pela adaptação fílmica do romance do escritor francês, em 1928, assinada pelo expressionista alemão Paul Leni. Desses contornos visuais e aquisições caracterológicos, em 1940, o *Joker* que conhecemos aparece pela primeira vez como inimigo do super-herói Batman na

primeira edição lançada pelo DC Comics. Com estrutura de personalidade muito semelhante ao do *Joker*, a outra figura criminosa que migra dos quadrinhos para o discurso satírico pinkfloydiano é o *Charade*, ou *Riddler*, que irá decalcar, em 1948, a iconicidade (as qualidades), a indicialidade (existente) e a simbolicidade (instituída) do *Joker*.

Apesar de não haver dúvidas de que o trio de autocratas emporcalhados atacados, um de cada vez em cada estrofe, pelo sarcasmo desprezante impresso pela voz de Waters retrate, dentro de uma perspectiva comparativa linear, os personagens alegóricos de Orwell (Major, Bola-de-Neve e Napoleão) que, regressivamente, transcria o papel histórico de Lênin, Trotsky e Stalin na Revolução Russa, o título da canção, a organização estrutural da narrativa e quantidade de três porcos de identidades diferentes nos reportam para o conto alegórico de Joseph Jacob (1894-1916), *The Three Little Pigs* (1840, *Os Três Porquinhos*).

Para completar o espetáculo polifônico e carnavalesco da alegoria distópica do Pink Floyd, Roger Waters efetua um ajuste sincrônico dos seus canais sinestésicos de tradução às margens fora da ficção, que é a realidade presente que circunda a orquestra pinkfloydiana. Pelas fronteiras entreabertas de *Pigs (Three Different Ones)*, vê-se a transmigração de objetos provenientes da existência político-material dos meados da década de 1970 aludindo a James Callaghan, Margareth Thatcher e Mary Whitehouse.

(...) há quem diga que são eles James Callaghan, Margaret Thatcher e Mary Whitehouse. Segundo uma entrevista de Waters, no entanto, o suposto deboche (old hag) direcionado ao segundo porco, Margareth Thatcher, na verdade a Mary Whitehouse. (ROEDEL, 2015, p. 125)

Diferente das formas de enunciação anti-heroicas em *Dogs* e *Sheep*, na qual os músicos da banda se investiram de um *modo-de-ser* e *de-se-sentir* animal ao evocar para si mecanismos de subjetivações da iconicidade canina e ovil, deparamo-nos em *Pigs (Three Different Ones)* com a incerteza e o vazio no que diz

respeito à fonação animalesca decorrente dos modelos de expressão das transmutações, que já apresentamos. Dessa forma, só nos resta concordar com Roedel (2015) que quem encerra a travessia ridicularizando as múltiplas referências simbólicas do autoritarismo enigmático através de *Joker* e *Charade*, que vem dar uma dinâmica plural ao repertório da literatura de Orwell, é o próprio *eu-lírico narrador*.

5 A SIMBIOSE DOS AFETOS CONTRA A REIFICAÇÃO EM *PIGS ON THE WING (PART TWO)*

É praticamente inevitável revisitar o texto poético da primeira parte de *Pigs On The Wing* quando partimos para a análise de sua continuação na segunda parte do texto homônimo, que finaliza a narrativa *rocker* da odisseia distópico-progressiva em *Animals*. Compreender a divisão de um processo de criação artística, à luz das traduções intersemióticas, em duas partes intituladas com nomes idênticos não implica, nem de longe, na interpretação dessa continuação como uma repetição exata do primeiro texto de partida semiótica e de abertura anti-utópica no exórdio do álbum *Animals*.

A segunda parte de *Pigs On The Wing* sustenta a interpretação de que as engrenagens semióticas de *Animals* adquire força primária a partir do momento em que o imaginário de Waters se projetou para um tempo futuro em que os sujeitos encontravam-se reificados e, por isso, desapropriados da capacidade de envolverem-se uns com os outros pela simbiose dos afetos. Nesse sentido, as estruturas das narrativas poéticas das canções *Pigs (Three Different Ones)*, *Dogs* e *Sheep* se assemelham a episódios de um pesadelo que regressa intencionalmente à obra literária de Orwell para que os integrantes do Pink Floyd incorporassem a iconicidade (qualidades abstratas) e a simbolicidade (formas concretas instituídas) das alegorias políticas animalizadas.

A última canção do álbum *Animals* traduz a mudança de consciência de Waters, enquanto autor. Ela se dá no momento em que ele retira o eu-lírico do curso de um imaginário distópico, que estaria por vir na primeira parte da canção, e o situa num ato temporal mais presenteísta. Mudança de consciência é, a um só tempo, causa e efeito das operações de transvalorizações que ocorrem na mente criativa, que, por sua vez, desencadeiam transmutações sígnicas e alterações nas textualizações das linguagens.

O cenário de desfecho de *Animals*, com a segunda parte de *Pigs On The Wing*, difere significativamente dos universos consecutivos precedentes onde o protagonista pinkfloydiano se viu induzido a se asselvajar frente à necessidade de sobreviver e guerrear contra inimigos sócio-políticos que passaram a ter suas facetas monstruosas e animais denuncadas em formas de alegorias. Fora do processo de auto-animalização, o eu-lírico de Waters se desnuda das máscaras orwellianas, expurgando de sua subjetividade a iconicidade zooantromórfica que ele precisou aspirar para se transmutar em um organismo híbrido – metade cão, metade ovelha e metade porco – resistente às perversidades e hostilidades do ambiente de exploração e de competitividade capitalista da distopia em *Animals*.

Pigs On the Wing (Part 2) descortina um momento da saga distópica pinkfloydiana em que o anti-herói, perceptível através da voz do eu-lírico de Roger Waters, se rende ao movimento de reumanização, que modifica tanto sua consciência quanto seu corpo imaginário. Não se tem, até então, clareza das bases ideológicas e filosóficas que acarretaram nesse retorno do anti-herói a uma vivência humanista e utópica em que o eu vê-se dependente do outro para preservar sua integridade física e moral em um mundo de mal-estar causado pela indiferença generalizada. Em virtude dessa transformação reumanizadora que o anti-herói da distopia pinkfloydiana experimenta, Roedel (2015) identifica, no desenlace da narrativa distópica em *Animals*, uma estética menos hostil e menos egoísta.

Afinal, a luta pela emancipação humana, através do fim das classes, estaria, invariavelmente, predeterminada ao fracasso. Porém, *Pigs On The Wing (part two)* parece dotar o álbum de um sentido menos distópico, pois, ao passo que aqui o revolucionário dissocia-se da coletividade, ele não retorna ao estado de alienação. (ROEDEL, 2015, p. 128)

Ainda que nas entrelinhas, o conjunto das tomadas de decisões finais do anti-herói pinkfloydiano, como foi reiterado pelas narrativas distópicas clássicas (Zamyatin, Huxley e Orwell), permite que teorias e críticas de sobrevivência social se sobressaíam no relevo da experiência estética de leitura, no caso da literatura, de escuta, no caso da música. A metamorfose, agora, ao avesso que *desanimaliza* e *reumaniza* o eu-lírico corrobora duas assertivas neomarxistas básicas (MÉSZÁROS, 2006): (1) massificação conduz à alienação do eu e que (2) selar vínculos comunitários não significa obrigatoriamente massificar-se ou alienar-se de si, do outro ou dos outros.

Em sua atitude de retorno à alteridade para religar e dar sentido aos sentimentos, o eu-lírico de Waters desobedece uma das normas mais severas que os governos das sociedades distópico-fictícias informam incansavelmente à custa de punições: a repressão da atividade afetiva. Em todos os textos das canções de *Animals*, não há uma política evidente de vigilância estatal contra a atividade afetiva, porém, como já enfatizamos, há o apelo para animalizar-se, a partir de *Dogs*, do próprio eu-lírico para consigo mesmo que o orienta a entulhar-se de dispositivos incorpóreos que alteram sua subjetividade humana.

Em *A Revolução dos Bichos*, apontamos para dois instantes em que o ônus afetivo é registrado como signo simbólico do anti-heroísmo nas distopias, instituído também de modo transcriativo na última canção de *Animals*: (1) quando Major, constituído de iconicidade marxista-leninista, politiza sua solidão povoando seu universo particular com pensamentos que criticavam as condições precárias de trabalho de cada animal da fazenda, mesmo muitos sendo pertencentes a diferentes espécies e (2) quando Bola-de Neve, constituído de

ícones trotskistas, idealiza uma máquina que descarregaria o trabalho normopático do seu fardo colonial, contribuindo com a promoção de bem-estar social entre alegorias animais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras distópicas de diferentes linguagens compartilham códigos de estética e de corpos temáticos para se enquadrarem a um modelo de gênero. Por outro lado, esses códigos semióticos tornam-se permeáveis, sendo seu caráter de flexibilidade causa e efeito da transpassagem das visões que seus autores têm da existência e da excentricidade que elas conseguem imprimir nelas mesmas.

Antes de se basear em *A Revolução dos Bichos*, obra orwelliana de 1946, os signos da estética distópica do Pink Floyd já vinham sendo processados e identificados pela crítica antes mesmo do álbum *Animals* ter sido lançado em 1977. Os vínculos semióticos entre o código da distopia de Orwell e *Animals* se antecipam quando as qualidades da personalidade sombria, nublada, melancólica, pessimista, antissocial e indigesta de Waters, enquanto agente de intersemioses, povoam a constelação de álbuns que precedem a tradução da obra literária de Orwell para a linguagem musical, como em *The Dark Side of the Moon*, de 1973.

Diferente de *The Dark Side of the Moon*, produção fortemente habitada por noções de efeitos psicodélicos, *Animals*, fincado na intenção declarada de transmutar o depósito de invenções orwellianas para a música, conseguiu equilibrar *realidade interna* e *realidade externa*, ou *existencial*, como suas fontes de diálogos nas quais os artistas podem se inspirar. Dialogando com a *realidade interna*, os artistas do Pink Floyd livram os animais do exílio de suas interioridades para substancializar os símbolos orwellianos com iconicidades animais autênticas. Dialogando com a *realidade externa*, o Pink Floyd acusa os

regentes da estupidez social reinante no contexto da obra musical transpondo e fragmentando signos existentes conspurcados pela sua crítica social alegórica.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Diane. Synesthesia. In: *A Natural History Of The Senses*. Vintage Books. New York, September, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Univ., 1983.

CLAYES, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. Oxford University Press: 2017.

FRIEDMAN, Gabe. *A Brief History of How Roger Waters Made "The Wall" Anti-Israel*. Disponível em: <<https://forward.com/schmooze/324081/a-brief-history-of-how-roger-waters-made-the-wall-anti-israel/>>. Acesso em 09.07. 2020.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e Animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

McPARLAND, Robert. *The Rock Music Imagination*. Lexington Books: Laham, New York, Boulder, London, 2019.

MÉZÁROS, István. *A Teoria da Alienação em Marx*. Trad: Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.

OLIVEIRA, Jelson. *A Solidão Como Virtude Moral em Nietzsche*. Paraná: Ed. Champagnat, 2010.

ORWELL, George. 1984. Trad: Wilson Velloso. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1990.

_____. *A Revolução dos Bichos*. Trad: Heitor Ferreira. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Globo, 1985.

_____. Marx e a Rússia. In: *Literatura e Jornalismo*. Jornalismo em Tempos de Guerra. Trad.: Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROEDEL, Gustavo Campos. Porcos, cães e ovelhas: marxismo no álbum *Animals* – Pink Floyd. *Revista Três Pontos*. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG, 2015.

VOGT, Volgário Paulo. *A Revolução Russa Através da Revolução dos Bichos*. *Ágora*, Santa Cruz do Sul, 2007.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 31 de março de 2020.

Aprovado em sistema duplo cego em: 15 de julho de 2020.