

SANDRO VIANA ESSENCIO

**A PROSA DE CHICO BUARQUE EM *FAZENDA MODELO***

ASSIS  
2013

SANDRO VIANA ESSENCIO

**A PROSA DE CHICO BUARQUE EM *FAZENDA MODELO***

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social.

Orientador: Dr Benedito Antunes

ASSIS  
2013

Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, processo nº 2010/14027-0. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

ESSENCIO, S. V. **A PROSA DE CHICO BUARQUE EM FAZENDA MODELO.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013. 112 f.

## RESUMO

Este trabalho de crítica literária se ocupa da obra *Fazenda Modelo* – novela pecuária, de Chico Buarque. Publicada em 1974 e sendo muito bem recebida pelo público leitor, somente nos últimos anos esta obra tem sido alvo da crítica, recebendo um exame mais profundo, situando-a no interior do projeto estético do autor. Conhecido como compositor e por sua produção teatral, Chico Buarque esboça nessa obra muitos aspectos que continuaria a desenvolver ao longo de sua produção em prosa posterior, considerando-se aí *Estorvo*, *Benjamim*, *Budapeste* e *Leite Derramado*. Essa obra estabelece uma relação satírica e paródica com a literatura distópica de George Orwell e Aldous Huxley, mas problematiza essa mesma tradição imprimindo-lhe uma cor local que a diferencia dos textos com os quais dialoga. É na esteira do pensamento do Círculo de Bakhtin que esta pesquisa busca filiar-se, tentando compreender as transformações da arte e da vida social de forma entrelaçada e dialética. Pautado também em formulações de outros pensadores da cultura – como Georg Lukács, Walter Benjamin, Antonio Candido, Roberto Schwarz, entre outros – este trabalho investiga em que medida a literatura de Chico Buarque estabelece diálogos com o pensamento científico e social, incorporando muitos desses aspectos à estrutura do texto. Destacamos o aspecto da “malandragem” como o elemento unificador da prosa do autor, por meio do qual um dado da realidade social do país ganha acabamento estético e verificável como permanente no tempo. O ponto de vista concernente a essa ética (e estética) da malandragem está relacionado à dialética entre a ordem e a desordem, entre o oficial e o não-oficial, aspecto encontrável tanto na sociedade quanto na literatura brasileira. Dessa característica maior, vemos um desdobramento na obra de Chico Buarque que se configura como uma relação ambivalente entre construção e dissolução, produzindo um movimento confuso e contraditório, mas que possibilita que sua obra atue como um retrato metafórico das relações humanas e das suas modificações. *Fazenda Modelo* é o centro da atenção dessa pesquisa pois nessa obra identificamos um momento seminal da literatura de Chico Buarque, antecipando características da literatura brasileira em geral.

**Palavras-chave:** Fazenda Modelo; Chico Buarque; Gêneros do Discurso; Sátira; Distopia.

ESSENCIO, S. V. **THE PROSE OF CHICO BUARQUE IN *FAZENDA MODELO***.  
Dissertation (Masters in Literature) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013. 112p.

### ABSTRACT

This dissertation on literary criticism focuses the book *Fazenda Modelo* – novela pecuária, written by Chico Buarque. Published in 1974, it was very well received by the readers, but only in the last few years this work has been the subject of criticism, getting a deeper examination, placing it inside the author's aesthetic project. Known as a composer and his theatrical production, in *Fazenda Modelo* Chico Buarque outlines many aspects that would continue to develop throughout his later prose production, considering this *Estorvo*, *Benjamin*, *Budapeste* and *Leite derramado*. This work establishes a satirical and parodic relation with the dystopian literature of George Orwell and Aldous Huxley, but discusses this same tradition by printing a local color that sets it apart from the texts which it dialogues with. It is in the thought of Bakhtin's Circle that this research tries to understand the transformations of art and social life so intertwined and dialectic. Based also on formulations of other authors – such as Georg Lukács, Walter Benjamin, Antonio Candido, Roberto Schwarz, among others – this work investigates how the literature of Chico Buarque dialogues with the scientific and social thinking, incorporating many of these aspects to the structure of the text. We highlight the aspect of the "malandragem" as the unifying element of the author's prose, where a given social reality of the country earns aesthetic and verifiable as permanent in time. The point of view concerning this Ethics (and aesthetics) of trickery is related to the dialectic between the order and disorder, between the official and the unofficial, findable aspect both in society and in Brazilian literature. In this feature, we see an offshoot in the work of Chico Buarque that is configured as an ambivalent relationship between construction and dissolution, producing a confusing and contradictory, but that allows his work to act as a metaphorical portrait of human relationships and their modifications. *Fazenda Modelo* is the center of attention in this research because in it we identify a seminal moment of literature by Chico Buarque, anticipating features of Brazilian literature at all.

**KEYWORDS:** Fazenda Modelo; Chico Buarque; Speech Genre; Dystopia.

## Sumário

	Página
Introdução	8
1. Chico Buarque e sua literatura formativa	12
1.1. O mundo na mira do autor	12
1.2. O autor se vê na mira da crítica	19
1.2.1. <i>Fazenda Modelo</i> na imprensa dos anos 70	21
1.2.2. Conjuntura crítica atual	24
2. Problemas da prosa	29
2.1. Materialismo e cultura	29
2.2. Filosofia da história e literatura	32
2.3. Pós-modernidade e autorreferência da obra de arte literária	36
2.4. Distopia e subdesenvolvimento	39
2.5. Realismo grotesco e mudança	47
2.6. Tempo e espaço	51
2.7. Instabilidade formal: gêneros em diálogo	59
3. Fazendo o modelo	66
3.1. Ordem e desordem	66
3.2. Das reses	69
4. A persistência do modelo	86
4.1. Dialogando com o público infantil	86
4.2. Os romances da maturidade	92
Considerações finais	102
Anexos	105
Referências	107

## Introdução

Este trabalho acredita na relevância do livro *Fazenda Modelo: novela pecuária*, de Chico Buarque, para a compreensão de aspectos da literatura brasileira e do desenvolvimento da prosa literária mais geral. Narrativa inaugural do autor, esta obra publicada em dezembro de 1974 merece destaque em virtude da maneira – satírica – que dialoga com os mais variados assuntos da tradição literária, bem como do pesamento científico e filosófico, da história do Brasil e do mundo, retratando de maneira cômica e ao mesmo tempo séria os problemas e as consequências históricas do caso nacional, enfatizando, sobretudo, a realidade imediata, vivenciada sob os dez anos de regime militar, mas alçando sempre voo mais alto, além do limites circunstanciais de sua produção, reavaliando criticamente o passado nacional e pensando – também de um ponto de vista crítico – a possibilidade de concretização de um futuro nefasto.

Nessa obra, as personagens são bois e vacas que habitam a Fazenda Modelo. Subitamente, um dos bois é separado como chefe da manada. Juvenal, o magarefe recém-empossado, implanta as medidas necessárias para que a Fazenda possa estar ao nível das demais fazendas ao redor do mundo. Este é o mote que sustenta a verossimilhança dos mais absurdos casos, que compõem um exame microscópico, analisando de perto várias situações da comunidade dos gados, e, ao mesmo tempo, telescópico pois não se prende no detalhe, focalizando a evolução do quadro geral, exotopicamente. O plano otimista para o desenvolvimento econômico interfere nos atos mais cotidianos das personagens, alterando a naturalidade de suas vidas. O acúmulo de insatisfação toma conta da Fazenda e após um surto de hipocondria, Juvenal decide-se por liquidar o gado e plantar soja a partir daquele momento histórico.

*Fazenda Modelo* deve ser considerada ao lado dos outros romances do autor, centralizando muitos temas e recursos formais que ele vem desenvolvendo ao longo de sua produção dita “madura”. Foi o livro mais vendido de 1975, sendo aclamado pelo público, mas sem despertar grandes suspiros da crítica que o acorrentou ao seu período histórico de forte repressão política e não conseguiu depreender-lhe o valor estético para além da sátira ao presente sociopolítico que esta obra carregava.

Considerando a obra de Chico Buarque em sua totalidade e diversidade de linguagens, a intenção de ater-se somente a *Fazenda Modelo* mostrou-se insuficiente, em virtude de um forte aspecto dialógico e prosaico que se estende à sua produção teatral e musical do mesmo período, e chega inclusive a iluminar grande parte de sua produção em prosa posterior a *Estorvo*, em 1991. Para compreender a dimensão do seu traço singular de modernidade ao longo da década de 1970, somos levados a examinar de perto duas outras obras muitas vezes excluídas da análise da crítica: *Saltimbancos* e *Chapeuzinho Amarelo*. Duas adaptações com diferentes graus de inserção do autor em seus conteúdos.

Em geral, as teses, livros e revistas que oferecem uma visão panorâmica sobre Chico Buarque pouco ou nada se dedicam a esse conjunto da obra do autor – formado por *Fazenda Modelo*, *Saltimbancos* e *Chapeuzinho Amarelo* – sem perceber que aí reside o grande dispositivo conteudístico-formal de toda a sua obra. Chama a atenção que a crítica literária venha lançando olhares sobre esse primeiro livro de Chico Buarque somente nos últimos anos, mais especificamente, a partir de 2003 e 2004. Ainda assim, em 2004, o jornalista Cassiano Elek Machado, da *Folha de S. Paulo*, considera que a estreia oficial de Chico na literatura tenha se dado somente em 1991, com *Estorvo* “(expurgados aí um infantil, peças e a novela *Fazenda Modelo*, de 1974)”.<sup>1</sup>

O que seria então essa literatura “não-oficial” de Chico Buarque? E por que pensar que a sua estreia oficial se tenha dado somente com *Estorvo*? É na desconstrução dessa ideia que estruturamos nosso trabalho, mostrando que essa obra considerada “menor” e “menos importante” é tão importante quanto toda a sua prosa posterior, senão um dos pontos altos de sua produção como autor de ficção. *Fazenda Modelo* pode ser interpretada como um elo entre as peças e a obra em prosa de Chico Buarque permitindo-lhe um amplo grau de experimentação estética e filosófica. Para defender esse ponto de vista voltamos nosso olhar para o período formativo da sua literatura, centrando-se principalmente nos problemas de ordem estético-literários que *Fazenda Modelo* articula de maneira original, na série da literatura nacional.

No primeiro capítulo, ambienta-se a discussão sobre a prosa de Chico Buarque, em consonância com a sua produção durante os anos de 1970. Passando pela crítica contemporânea a *Fazenda Modelo* e a reação de Chico a essa crítica, chega-se à conjuntura da crítica atual que voltou a discutir *Fazenda Modelo*, mas sem conceder a essa obra a atenção

---

<sup>1</sup> Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo\\_fsp4\\_0604.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_fsp4_0604.htm) acesso em 30/11/2012.



merecida.

No segundo capítulo, o arsenal teórico que torna viável a discussão é apresentado ao lado de outras obras do período. *Fazenda Modelo* é um problema de estética literária que merece formulação adequada, pois levanta questões sobre as formas literárias de representação que comportam uma visão materialista da arte e da realidade social. Ainda que sua atmosfera seja profundamente satírica, essa obra possui ampla densidade filosófica e uma apurada atualidade jornalística, cujo impulso historiográfico busca a perpetuação da memória, aspectos vinculados às peculiaridades da sátira menipeia. No entanto, *Fazenda Modelo* não se restringe somente às circunstâncias históricas de seu presente para parodiá-las, dialogando também satiricamente com a literatura distópica e com o seu ímpeto de transformação da vida social.

Além de possuir uma relação diferenciada com o tempo e espaço percebidos, essa obra parodia, por meio do ritmo angustiante e limitador do gênero novela, o ritmo acelerado do desenvolvimentismo. Seus aspectos metalinguísticos a colocam em consonância com muitos aspectos da literatura pós-moderna, da metaficção historiográfica que tão bem simboliza o espírito da literatura contemporânea. Estabelecendo ligações com diversos campos da cultura que ultrapassam o universo da ficção, essa obra modesta evoca sérios problemas da construção da identidade nacional, vinculada ao signo do subdesenvolvimento. Esses aspectos que aparecem como dados do conteúdo da obra se convertem em princípio formal, estruturante, que a obra ostenta conscientemente. O modo dialoga com grande diversidade de textos e gêneros, aspecto que transborda nas páginas de *Fazenda Modelo* e também em muitas outras obras do autor pode ser considerada de suas principais características formais.

O terceiro capítulo volta-se para a análise específica de *Fazenda Modelo* e de sua inserção singular na dialética “ordem e desordem”. Destacamos o ponto de vista da malandragem, que atua como uma espécie de condutor do leitor pelo universo múltiplo que é representado na narrativa, atingindo tanto a ação das personagens como os planos formais de *Fazenda Modelo* e de outros momentos da obra de Chico Buarque. A configuração do quadro se dá por meio das personagens que vivenciam o presente cada vez mais transformado em algo massificado e vazio de conteúdo original.

Tendo em vista a reflexão dos anteriores, esse capítulo analisa a obra e busca compreender como alguns dos seus procedimentos aparecem em *Saltimbancos* e *Chapeuzinho Amarelo* e permanecem ao longo da produção madura do autor. Busca-se, assim, estabelecer o diálogo com outras obras do autor – canções, peças etc –, bem como com outras

obras da série literária nacional e mundial, pois *Fazenda Modelo* obriga a uma constante expansão do horizonte de visão. Assim, o quarto capítulo se pauta na perpetuação dessa relação autoconsciente com os expedientes paródicos e satíricos, próprios dos gêneros e estilos com os quais o autor trabalha.

Os procedimentos aqui ressaltados como imprescindíveis para a compreensão de sua obra, bem como da tradição literária em geral, são os que mais nos chamam a atenção dentro da série utilizada pelo autor, outros ainda podem despertar o interesse da crítica que se volte a esse mesmo corpus. Os problemas da prosa de Chico Buarque do ponto vista de uma poética fundamental que abrangesse a totalidade de sua produção ainda não é possível, tanto porque o autor continua a escrever, compor e gravar, quanto pelo escopo da pesquisa de mestrado cujo recorte precisa ser restrito e objetivo.

## 1. Chico Buarque e sua literatura inicial

### 1.1. O mundo na mira do autor

O problema da prosa de Chico Buarque – sobretudo na fase inicial de sua produção – necessita de exame adequado, cuja hipótese compreenda o desenvolvimento da literatura brasileira. A maior parte dos estudos que tratam da prosa de Chico Buarque acaba se detendo apenas no período posterior a *Estorvo*, sem perceber a continuidade e persistência de muitos elementos. Este trabalho se ocupa principalmente do livro *Fazenda modelo: novela pecuária* (1974), de Chico Buarque (1944-), situando-o no interior de uma obra ainda em processo de composição como um momento germinal do que viria a ser a sua produção dita madura. Pretende-se entender como, na elaboração de um projeto coerente, o autor desenvolve, desde o início, aspectos que continuaria trabalhando ao longo de sua carreira. Com a publicação, em 2009, de seu livro mais recente, *Leite derramado*, o autor vem dando seguimento a um trabalho pessoal de recuperação da memória e iluminação de períodos obscuros da história do Brasil e do mundo.

Chico Buarque é um escritor que dispensaria grandes apresentações devido ao seu papel na cultura brasileira da segunda metade do século XX. Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e da pianista amadora Maria Amélia, é um dos maiores compositores de nossa música, em extensão e diversidade temática, que volta o olhar para o desenvolvimento do Brasil num contexto de Ditadura Militar (1964-1985), ao mesmo tempo que compõe canções românticas, transitando com grande facilidade entre os mais variados gêneros musicais.

Teve uma ampla formação erudita, lendo os clássicos em francês antes mesmo de ir à universidade. A literatura era uma maneira que ele encontrava de aproximar-se do pai, sempre às voltas da biblioteca. Começou a ganhar visibilidade em 1966, quando sua canção *A Banda* classificou-se em primeiro lugar, empatada com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Teo Bastos, na segunda edição do Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Já havia lançado um LP em 1965, mas é somente após o festival que seu nome ganha reconhecimento.

Pouco após esse período, surgem seus primeiros contatos com a produção teatral. Sua

primeira peça, *Roda viva*, escrita em 1967, foi aos palcos em 1968, com montagem polêmica de José Celso Martinez Corrêa. O texto simples que abordava o cantor Benedito Silva – que depois transformado em Ben Silver e, por fim, em Benedito Lampião – usado e descartado pela indústria cultural, recebe elementos cênicos impactantes como um fígado cru que era despedaçado pelos atores respingando sangue no público.

Na segunda vez que *Roda viva* foi montada, em julho de 1968, policiais e militantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiram o Teatro Ruth Escobar, agredindo atores, público e destruindo o cenário. Posteriormente, soube-se que *Roda viva* foi confundida com outra peça – *Feira paulista de opinião* –, “em que um ator defecava dentro de um capacete. O Comando ia atacar essa peça, mas enganou-se de horário e, para não perder a viagem, agrediu os atores de *Roda viva*” (ZAPPA; SOTO, 2008, p. 26). Todo esse ambiente hostil levou-o no ano seguinte a buscar um autoexílio na Itália.

Seguiu atuando como compositor, lançando entre 1968 e 1973 onze discos. Em 1973, em parceria com Ruy Guerra, escreve a peça *Calabar, o elogio da traição*. Problematiza o tema da traição com a figura histórica de Domingos Fernandes Calabar, que durante a invasão holandesa no Recife, no século XVII, decide mudar de lado e passa a ajudar os holandeses e os índios no combate contra os portugueses, revelando suas táticas de guerra. Quando a resistência é derrubada, Calabar é julgado e executado. A matéria da peça é a reabertura do seu tribunal para discutir a sua culpa ou heroísmo. Por trás desse fundo histórico residia uma forte referência à figura de Lamarca, um militar que se juntou à guerrilha, levantando a questão “herói ou traidor?”.

Proibida de ser levada aos palcos às vésperas da estreia a peça conheceu grande sucesso ao ser lançada em livro pela editora Civilização Brasileira, conhecida por suas publicações alinhadas ao pensamento de esquerda. Também de Calabar resultou um disco que se intitula *Chico canta*. Não só a peça foi censurada como a circulação da informação sobre a censura e a própria palavra “Calabar” não poderia sequer aparecer. Publicada em livro, figurou muitas semanas na lista dos mais vendidos, incentivando a publicação de outra obra. Assim, embarcou para a Itália, no início de 1974 e em dezembro estreou na prosa, publicando *Fazenda Modelo: novela pecuária*, também pela Civilização Brasileira – sob o selo Círculo do Livro.

Ainda alvo da censura por causa de suas produções, em 1974, ele cria o heterônimo “Julinho da Adelaide”, com o qual assina as canções *Acorda amor*, *Jorge maravilha* e *Milagre brasileiro*. “Julinho” – ou melhor, Chico – dá uma entrevista ao jornalista Mário Prata e

mostra inclusive uma fotografia de sua mãe, a “Adelaide”, para conferir-lhe uma existência real. É em 1974 que Chico lança o *long play Sinal Fechado*, em que grava apenas canções de outros compositores, com exceção de sua “Acorda, Amor”, ou melhor, de Julinho da Adelaide.<sup>2</sup>

Em 1975, inspirado na adaptação da tragédia *Medeia*, de Eurípedes, que Vianinha produziu para a televisão, Chico Buarque e Paulo Pontes escrevem um roteiro ambientando a peça no Rio de Janeiro da época. Jasão, um compositor de samba, troca Joana, mãe de seus filhos, por Alma, jovem de vinte anos, filha do Creonte. O mesmo argumento, colocado em outro lugar, em outra época, já fica repleto de novos significados. A macumba de Joana, sua indignação por ter ajudado a erguer um Jasão que se entregaria a outra mulher, e o seu fim trágico de envenenar-se e a seus filhos para ferir Jasão, impor-lhe uma mancha de sangue em seu caminho de felicidade, é distinto do desfecho de *Medeia*, que busca o exílio em outras terras.

O conflito passional é derivado do conflito de classe, da mudança de classe: Jasão quer sair da vida humilde para estar junto à elite. Joana não aceita, evidentemente. Ser expulsa da comunidade para que o marido possa se casar com Alma é o último golpe em seu desequilíbrio emocional. Faz um bolo envenenado e o envia aos noivos, que o rejeitam. Ela, então, dá o bolo aos filhos, come-o e efetua sua vingança.

Em 1977, Chico Buarque promoveu a adaptação do espetáculo musical infantil *Saltimbancos* (I musicanti), de Sergio Bardotti e Luiz Enriquez Bacalov. O musical é inspirado no conto “Os músicos de Bremen”, recolhido pelos irmãos Grimm. Esse espetáculo conheceu grande sucesso no Brasil (mais de 15 anos em cartaz no Rio de Janeiro), e dele resultaram um livro infantil e um disco.

A *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque, é uma releitura da *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e da *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, e “partiu de uma análise dessas duas peças conduzidas por Luis Antonio Martinez Correa” (BUARQUE, 1978, p. 17). Como sugere a “Nota” do livro que contém o texto da peça e as partituras do musical, houve o envolvimento de uma equipe de artistas e intelectuais para compreender a particularidade de cada obra específica e seus contextos históricos.

Sua obra está fortemente impregnada de consciência dialógica, nos mais variados graus. Desde a citação e a referência direta até a analogia mais indireta e sutil

---

<sup>2</sup> A entrevista de Julinho da Adelaide e comentários posteriores estão disponíveis na página oficial de Chico Buarque: <http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm> acesso em 23/04/2013.

(intertextualidade), seja como paródia ou sátira, ou mesmo com as parcerias que pressupõem o diálogo, o encontro de duas consciências. É nítido o caso de *Ópera do Malandro*, de 1978, um musical que articula diversos gêneros de maneira altamente autorreflexiva. O enredo, em que se representa o cotidiano social, divide o palco com momentos de música que interrompem o fluxo da mímese, instaurando um novo tempo – o do ritmo da canção, o tempo de sua duração. As músicas não chegam a aparecer como puramente líricas, mas estão carregadas de um sentimento prosaico e narrativo como, por exemplo, *Geni e o Zepelim*, que conta o episódio da chegada de um capitão em seu Zepelim, o desejo de possuir Geni, as súplicas da cidade para que Geni atendesse o seu pedido, e, por fim, a condenação de Geni pela mesma cidade que implorou e recebeu sua ajuda.<sup>3</sup>

Em 1979, Chico lança o livro infantil *Chapeuzinho Amarelo*.<sup>4</sup> Com ilustrações de Ziraldo, essa obra tematiza o medo, em que a Chapeuzinho está amarelada de medo, “não ria. / Em festa, não aparecia. / Não subia escada/nem descia. / Não estava resfriada / mas tossia” (BUARQUE, 2011). A linguagem é lapidar e ritmada, num trabalho poético que embeleza e comprime ao mesmo tempo, constituindo o elemento de emancipação de Chapeuzinho ante todos os seus medos, simbolizados pelo “Lobo”.

Esse breve apanhado da obra de Chico Buarque serve como um caminho pelo qual

<sup>3</sup> “De tudo que é nego torto / Do manguê e do cais do porto / Ela já foi namorada / O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / É de quem não tem mais nada / Dá-se assim desde menina / Na garagem, na cantina / Atrás do tanque, no mato / É a rainha dos detentos / Das loucas, dos lazarentos / Dos moleques do internato / E também vai amiúde / Co'os velhinhos sem saúde / E as viúvas sem porvir / Ela é um poço de bondade / E é por isso que a cidade / Vive sempre a repetir / Joga pedra na Geni / Joga pedra na Geni / Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir / Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni. / Um dia surgiu, brilhante / Entre as nuvens, flutuante / Um enorme zepelim / Pairou sobre os edifícios / Abriu dois mil orifícios / Com dois mil canhões assim / A cidade apavorada / Se quedou paralisada / Pronta pra virar geleia / Mas do zepelim gigante / Desceu o seu comandante / Dizendo – Mudei de ideia / – Quando vi nesta cidade / – Tanto horror e iniquidade / – Resolvi tudo explodir / – Mas posso evitar o drama / – Se aquela formosa dama / – Esta noite me servir / Essa dama era Geni / Mas não pode ser Geni / Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir / Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni / Mas de fato, logo ela / Tão coitada e tão singela / Cativara o forasteiro / O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro / Acontece que a donzela / – e isso era segredo dela – / Também tinha seus caprichos / E a deitar com homem tão nobre / Tão cheirando a brilho e a cobre / Preferia amar com os bichos / Ao ouvir tal heresia / A cidade em romaria / Foi beijar a sua mão / O prefeito de joelhos / O bispo de olhos vermelhos / E o banqueiro com um milhão / Vai com ele, vai Geni / Vai com ele, vai Geni / Você pode nos salvar / Você vai nos redimir / Você dá pra qualquer um / Bendita Geni / Foram tantos os pedidos / Tão sinceros, tão sentidos / Que ela dominou seu asco / Nessa noite lancinante / Entregou-se a tal amante / Como quem dá-se ao carrasco / Ele fez tanta sujeira / Lambuzou-se a noite inteira / Até ficar saciado / E nem bem amanhecia / Partiu numa nuvem fria / Com seu zepelim prateado / Num suspiro aliviado / Ela se virou de lado / E tentou até sorrir / Mas logo raiou o dia / E a cidade em cantoria / Não deixou ela dormir / Joga pedra na Geni / Joga bosta na Geni / Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir / Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni”. Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=genieoze\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=genieoze_77.htm) acesso em 10/04/2013. Essa canção é velha conhecida do pública e ganhou vida própria, extra-teatral, ultrapassando os limites circunstanciais de sua produção. Consta aqui como símbolo de um certo *elemento narrativo* que transparece em muitas músicas de Chico Buarque.

<sup>4</sup> A 27ª edição dessa obra integrou a Coleção Itaú de livros infantis, sendo distribuída gratuitamente num programa de incentivo à leitura.

esse trabalho busca compreender o surgimento de sua prosa como uma consequência estética do seu momento de produção artística e ética, de sua relação com o mundo. O modo como vê as transformações sociais incide diretamente tanto no conteúdo de uma dada obra como em sua estrutura formal mais essencial, no tocante ao problema do gênero, do sentimento do tempo, da representação do corpo, temas e recursos de dimensões filosóficas que extrapolam a sua circunstancialidade, carregando consigo marcas de historicidade que o crivo do tempo ajuda a fazer emergir.

Do ponto de vista estilístico, *Fazenda Modelo* é um problema e tanto. Desde o período de seu lançamento levanta-se a discussão, por exemplo, sobre o gênero da obra. Hélio Goldztein, entrevistador da revista *Versus*, pergunta a Chico: “Sobre o livro Fazenda Modelo, existem vantagens em escrever uma estória em forma de alegoria?” E a resposta é bem ilustrativa:

Em primeiro lugar não vejo vantagem nenhuma em escrever, a não ser quando existe uma necessidade. O livro que escrevi foi devido a uma necessidade de dizer muita coisa que não pode ser satisfeita com um LP. Aliás acredito que foi muito importante para o meu processo de criação, tanto que eu venho bebendo daquela fonte há muito tempo sem que ninguém se dê conta. Eu não vejo porque que você está falando deste livro como alegoria. O livro é uma fábula escrita com elementos muito reais até mesmo em nível de pecuária. Eu estudei aquilo tudo, nada é chutado. Não há nenhuma sutileza nisso. Existe um paralelo evidente entre um estábulo e – vamos dizer – um colégio.

Agora, te digo uma coisa: até recentemente escrever um livro era uma saída para muitos pois não havia – e não há – censura prévia, só agora que estão pegando a mania de apreender os livros mas isto posteriormente ao lançamento, e inclusive Calabar que é uma peça proibida, pôde ser lançado normalmente em forma de livro. Então a forma que eu escolhi não visava driblar ninguém, não havia a intenção de através de metáforas, driblar a censura.<sup>5</sup>

Enfatizamos essa comparação entre o estábulo e o colégio, por não ser de todo fortuita e acidental.<sup>6</sup> Quando compara o ambiente fabular da *Fazenda* com uma escola, Chico está

<sup>5</sup> Revista *Versus* 08/09/1977. Disponível on-line em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_09\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_77.htm) acesso em 26/06/2012.

<sup>6</sup>O psicólogo Carl Gustav Jung, quando discute o desenvolvimento da personalidade fala sobre a relação entre o professor e o aluno, e mais especificamente sobre a relação entre o professor e os alunos ditos geniais, acima da média. A educação moderna (de massa), na leitura de Jung, não está preparada para lidar com tipos extraordinários: “A tentativa de nivelar a massa do povo à maneira de um rebanho, por meio da supressão da estrutura naturalmente aristocrática ou hierárquica, conduzirá inevitavelmente mais cedo ou mais tarde à catástrofe. Se o que se destaca é nivelado, perdem-se todos os pontos de orientação, e aparece o desejo de ser conduzido por alguém” (JUNG, s/d, p. 130, grifo nosso). De um ponto de vista social e generalizante, Jung está refletindo sobre o problema da homogeneização da personalidade promovida pela “educação de massa”. Não causa espanto, todavia, que ele – filiado ao partido nacional-socialista alemão – considere *en passant* que os

propondo também aí um caminho de leitura para a obra e para o momento histórico. Durante o período da ditadura militar, a expansão da educação e da Língua Portuguesa figuravam como parte do projeto de nacionalização dos militares, um projeto de unificação da identidade nacional.

A educação é uma das principais frentes rumo à emancipação de um povo, mas a democratização do acesso à cultura é um elemento ameaçador à dominação. Entre os inúmeros protestos contra a limitação das liberdades individuais e coletivas “pós-64”, a política educacional adotada pelo governo gerou grande radicalização por parte do movimento estudantil. Os estudantes exigiam uma reforma modernizadora para o ensino, porém a resposta do governo foi, como era de se esperar, verticalizada, de cima para baixo, antidemocrática.

A chamada “reforma consentida” propunha a reorganização do aparelho universitário em unidades de ensino, como meio de pôr fim à cátedra, e o vestibular unificado e classificatório, para resolver o problema dos excedentes, além de medidas que levariam a uma progressiva privatização do ensino superior. Desse modo a orientação da reforma tratava a educação como um pré-requisito para que se atingissem as metas do desenvolvimento econômico, devendo a estrutura educacional subordinar-se aos objetivos estabelecidos para o crescimento do país. (ZAPPA; SOTO, 2008, p. 51)

A presença da ideologia americana mostrava-se cada vez mais marcante, sobretudo nesse projeto de privatização da educação que vem se adensando até os dias de hoje. Motivando as revoltas estudantis estavam os acordos entre o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e a United States Agency for International Development (Usaid). Os acordos MEC-Usaid privilegiavam a formação de mão-de-obra especializada para atender às necessidades das empresas capitalistas.

Refletindo sobre essas e outras questões, Renato Ortiz, em sua obra *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural* (2006), é levado a perguntar em que medida o advento de uma sociedade moderna no Brasil recoloca a questão nacional/estrangeiro? Uma vez que a sociedade moderna no Brasil é uma realidade e não mais apenas um projeto de construção nacional, a questão entre o nacional e o estrangeiro imbrica-se na influência estrangeira na consolidação do projeto nacional.

Na música, por exemplo, aparecem as multinacionais discretas que atuam na periferia por meio de filiais que produzem cantores locais. O predomínio da telenovela sobre os

---

modos “aristocráticos e hierárquicos” sejam estruturas naturais da sociedade.



enlatados revela um processo de nacionalização da TV: em 1970, 60% dos programas eram estrangeiros, em 1983 essa proporção vai a 30%. A sociedade moderna no Brasil obriga a passar de uma defesa do nacional-popular para a exportação do internacional-popular.

As décadas de 1960 e 1970 se definem pela solidificação de um mercado de bens culturais. A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 1960, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 1970.

O golpe militar consolidou o capitalismo tardio (segunda revolução industrial no Brasil) permitindo a estruturação de uma lógica industrial nos bens culturais. Sob o regime, experimenta-se mais repressão política e ideológica e, paralelamente, uma maior produção e difusão de bens simbólicos. O Estado é, ao mesmo tempo, repressor e incentivador das atividades culturais.

O consumo de alguns bens simbólicos, como o cinema, entra em declínio na medida em que o alcance da TV se expande. Esse movimento está associado, também, ao desenvolvimento da propaganda, pois os investimentos em publicidade deslocam-se do rádio para a TV. O rádio passa a ser o grande padronizador da sociedade nacional com a ampliação de seu alcance.

Há, também, uma mudança de perfil na administração das empresas de comunicação: o espírito amador e empreendedor dá lugar ao *manager*; o tempo passa a ser mais racionalizado e vendável; as funções vão se especificando cada vez mais. A expansão dos meios de comunicação e seu uso mercadológico pelos indivíduos que partilham de ideais burgueses promovem a despolitização das massas pela via da cultura. Enquanto outras emissoras foram derrubadas pelo regime militar, a Rede Globo, em virtude de suas alianças com o Estado autoritário, pôde crescer cada vez mais, promovendo uma ampla “integração nacional”.

De 1964 a 1968, a atenção do governo voltava-se para os sindicalistas e outras manifestações propriamente políticas da sociedade. Em 1968, com o AI-5, o foco da repressão passa a integrar também as manifestações culturais ditas “subversivas”. A chamada “Geração AI-5” – jovens de classe média, mais escolarizados, universitários – promove as correntes de contracultura com certa “cor local”, num conjunto de valores, comportamentos e algumas práticas que serviriam como receita de libertação pessoal: uso da droga, desarticulação do discurso e modismo da psicanálise, vestimentas que se rebelam contra o padrão “oficial” da norma burguesa etc.

O ano de 1974 caracteriza-se por uma “cultura da depressão”, pois desde 1968 a

utopia política vinha dando lugar ao conformismo e à passividade. A maneira como esses e outros temas vão sendo discutidos ao longo de *Fazenda Modelo* e continuam figurando na obra em prosa de Chico Buarque permite, também, refletir sobre o tipo de modernização a que temos sido submetidos.

## 1.2. O autor se vê na mira da crítica

De fato, a prosa de Chico Buarque tem interessado à crítica sob os mais variados ângulos. Principalmente após o lançamento do romance *Estorvo*, sua figura como um cronista do Brasil contemporâneo parece ter caído nas graças da crítica acadêmica, bem como do público leitor fora das universidades. Sem dúvida, grande parte de seu sucesso literário foi impulsionado pelo fato de o autor já possuir uma extensa carreira como músico e autor de teatro ao longo dos anos, tornando-se aos vinte anos figura reconhecida nacionalmente. A solidez de sua obra em prosa, porém, faz de Chico Buarque um dos maiores romancistas de nossa atualidade.

À época do lançamento de *Fazenda Modelo*, discutiu-se muito mais a “intromissão” de Chico Buarque nos caminhos da literatura do que as peculiaridades do livro propriamente ditas. Como se a obra, aos olhos da crítica contemporânea, retirasse sua relevância não de sua própria estrutura, mas por ter sido escrita por Chico Buarque. Numa entrevista para *O Pasquim*, em 1975, Chico comenta um pouco a repercussão de *Fazenda Modelo*. Essa entrevista acontece num clima de bar e descontração. Jaguar, Ziraldo, Ivan Lessa e Chico Buarque – regados a Fernet Branca – conversam sobre os mais variados temas, repassando desde a infância de Chico até os acontecimentos mais recentes.<sup>7</sup>

A certa altura Ziraldo comenta que leu *Fazenda Modelo* e achou engraçado, inventivo, mas prefere não discutir certas coisas, ao que Jaguar discorda, afirmando que cabe, sim discutir o livro. Ziraldo continua: “Pegar coisas factuais e meter na obra sem necessidade. Como obra literária, ficava melhor sem isso. Mas não vem ao caso.” E Jaguar insiste: “Vem sim”. Ziraldo questiona muitos aspectos da obra, como “Negócio de violência necessária e desnecessária”, e Chico diz já ter sido acusado disso e do contrário também, que ele deveria

---

<sup>7</sup> Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_1976.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1976.htm) acesso em 10/04/2013

ser mais claro e “menos barroco”. Ziraldo acha melhor que tivesse sido “projetado, fora do tempo, como *1984*, do Orwell” sem precisar fazer pequenas referências a fatos reais e atuais, “fazendo humor com uma coisa menor.” Chico objeta, conforme se observa no excerto abaixo:

**Chico** – Em todo o caso eu discordo. Não concordo que sejam piadas factuais. O negócio da Copa não entrou nesse livro com essa intenção. Inclusive, se fosse pra disfarçar, teria evitado. Mas inconscientemente tava me marcando muito no momento. O cara não pode se libertar do seu momento pra fazer um livro sem nada de factual.

**Ziraldo** – Mas podia ficar melhor acabado. Em literatura dá pra você voltar 40 vezes em cima do período.

**Chico** – Mas eu voltei 50 vezes, Ziraldo. Uma crítica que não se pode fazer é de eu ter soltado coisas sem correia.

**Ziraldo** – Mas não podia ter deixado.

**Chico** – Passou assim pra você. Pra mim, que olhei de fora 50 vezes, não apareceu.

**Ziraldo** – Não quero diminuir seu livro. Acho muito brilhante. Brilhante até demais. Podia ser menos brilhante. O livro peca por excesso de brilhantismo.

Ziraldo diz que pensa na possibilidade de escrever uma crítica a respeito da obra, com o que Chico concorda, pois a crítica feita até então foi “descuidada. [...] Passando por cima de sacanagem”. Ziraldo acredita que esta limitação da crítica está na dificuldade de se lidar com aquilo que é eclético, múltiplo. Como se um compositor invadisse uma área alheia ao escrever um livro, e não tivesse o direito de ser bom em diversas linguagens.

**Chico** – Quando o sujeito larga tudo, como eu fiz, durante 9 meses, pra editar um livro... Não fazer aquilo de que você vive... Então não está querendo a glória, faturar dinheiro. Tá cagando. É uma necessidade biológica do homem. Pra valer.

**Ziraldo** – O livro foi uma necessidade biológica?

**Chico** – Não foi brincadeira. O que me irrita não é o que você está falando, mas o livro ser levado como uma brincadeira, com pouco caso.

**Ivan** - Teve pouco caso?

**Ziraldo** – Um pouco caso enorme!

**Chico** – No *Globo* saiu uma besteira, um cara dizendo que é um desabafo. Desabafo a puta-que-pariu! Na *Veja*, talvez por eu ser um romancista estreante, convocam um crítico estreante. No *Jornal do Brasil* saiu um trabalho sério no Suplemento do Livro. Em seguida: pá! aquele Hélio Pólvora gozando.

**Ziraldo** – Mas o Hélio é um excelente escritor. Só que não admite o eclético.

**Chico** – Tem que levar em consideração o trabalho da pessoa. A *Última Hora* de São Paulo também foi de sacanagem. A crítica foi muito boa mas o tal de Gibaúna não deixou sair. Aí é fogo, né?

**Jaguar** – Todo mundo acha que o Chico, sendo compositor, não tem que escrever.

**Zirald**o – Tem que escrever sim, ué!

**Ivan** – Eu acho que o Chico foi de uma coragem enorme ao escrever esse livro. Está exposto a essas coisas todas. Sabe como funciona o mercado.

Essa entrevista consta da página oficial de Chico Buarque na internet como fortuna crítica de *Fazenda Modelo*. Aliás, em seu site, todas as obras possuem uma lista com os textos sobre cada livro, conduzindo o leitor ao texto crítico diretamente. Apenas *Fazenda Modelo* não possui indicação de artigos e trabalhos, a não ser os indicados pelo autor, na imprensa da época, no corpo da entrevista. Isso possibilita questionar, seguindo o pensamento do próprio autor, a validade da crítica feita sobre a obra e a necessidade de se discutir sua real importância. É interessante tomar como ponto de partida essa crítica feita à obra em seu momento de lançamento e compreender por que, na opinião do autor, ela foi descuidada, depreciativa até.

### 1.2.1. Fazenda Modelo na imprensa dos anos 70

O primeiro registro na imprensa após o lançamento de *Fazenda Modelo* está no *Jornal do Brasil*, de 5/12/1974,<sup>8</sup> com a matéria “Sinal aberto para Chico Buarque”, de Maria Lúcia Rangel. O título é uma referência ao disco *Sinal Fechado*, lançado também em 1974. Antes de embarcar para a Itália, Chico deixou pronto um álbum com canções alheias – e uma sua “Acorda, amor” assinada sob o pseudônimo “Julinho da Adelaide”. Reproduzindo os mapas desenhados pelo autor para compor a obra e a figura do boi feita com os caracteres da máquina de escrever, a matéria vale-se de uma entrevista bem descontraída com Chico Buarque. No cenário, o violão abandonado a um canto que deu lugar ao batuque da máquina de escrever durante os meses de intenso trabalho. Chico mostra orgulhoso os exemplares recém-impressos à repórter e conta como surgiu o argumento para o livro:

A ideia surgiu logo depois do problema que tive com a peça que escrevi, há exatamente um ano [*Calabar*]. Subi para Petrópolis e fiquei com vontade de pensar noutras coisas e foi justamente a morte da bezerra que me veio à cabeça. Visitei um sítio muito *bacana*, que quase comprei, e seu dono me mostrou uma vaquinha da qual estava muito orgulhoso porque ficara grávida por inseminação artificial. Fiquei com aquele negócio na cabeça, um tio me arrumou o anuário dos criadores [...] e comecei a ler sobre o assunto,

<sup>8</sup> Disponível em <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/256> acesso em 10/04/2013

conhecendo os bichos e arejando a cabeça de tudo.

Matéria muito parecida foi publicada pelo jornal *O Globo*, em 8/12/1974. Escrita por Margarida Autran, a reportagem “Chico Buarque, um contador de histórias”,<sup>9</sup> busca também um tom afetivo e familiar para abordar o lançamento do livro, mostrando o autor com suas filhas, sempre contando histórias, atividade que deixa de ser exclusividade das pequenas e passa a ser dividida com o público. Nessa matéria o autor fala um pouco mais sobre a obra, composta de casos:

– Os casos explicam, ou principalmente, não explicam, porque nada dá certo. Mas o que está lá, a história em si, não tem muita importância. O que gostei foi da transa literária, lidar com as palavras com a linguagem que aparentemente não tem nada a ver com música, mas na qual, mesmo sem querer, usei um pouquinho do meu *know-how* musical.

[...]

Muitas vezes os personagens esquecem que são bichos porque a narrativa, arbitrariamente, passa a primeira pessoa conforme a focalização que quero dar. E então bois, vacas e touros pensam e agem como a gente e até dirigem automóvel. Os seres humanos mesmo aparecem como nos desenhos animados de Tom e Jerry: como se a gente só visse seus pés.

Também publicada no dia 8/12/1974, a matéria “Na estreia deste escritor-compositor gente não entra”<sup>10</sup> é interessante pois ao mesmo tempo que comenta brevemente o lançamento de *Fazenda Modelo*, traz o lançamento da obra *A poética de Chico Buarque*, de Anazildo Vasconcellos da Silva. Este trabalho de crítica literária se apoia nas letras das canções de Chico Buarque, tomadas do ponto de vista de sua recursividade poética, analisando-as como verdadeiros poemas, nos quais o compositor representaria por meio de sua obra aspectos singulares da realidade nacional.

Uma resenha já um pouco mais enviesada foi a publicada pela revista *Veja*, em 25/12/1974, e assinada por Geraldo Mayrink. Desde o título “Vacac magras” e toda a argumentação do texto, a matéria busca conferir um certo descrédito quanto à relevância de *Fazenda Modelo*, afirmando que a novela é “curiosa e ingênua”, que “nem de longe ameaça a glória dos poucos maiores escritores vivos do país.” A frase de abertura, “Era só o que faltava: Chico Buarque dar nome aos bois”, mostra o tom que o resenhista adota para abordar a obra. Em seus raros arroubos como crítico, afirma que a história é “curta em páginas, mas não em intenções satíricas. [...] Ainda assim é uma ruminação proveitosa que pelo menos confirma

<sup>9</sup> Disponível em <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/256> acesso em 10/04/2013

<sup>10</sup> Disponível em <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/254> acesso em 10/04/2013

que, em época de vacas magras, do boi é possível aproveitar tudo, até a falta de berro” (MAYRINK, 1974, pp. 99-100). Sua resenha deixa subentendido que escrever um livro e lançar um disco com regravações são fatos relacionados a um bloqueio interno do compositor, e não a uma necessidade – biológica – que se impôs a partir de fora, do ambiente social.

Não é de se espantar que os artigos publicados em veículos de grande circulação se atenham mais à perspectiva de um cantor e compositor que se aventurar nas veredas da literatura, pois apesar de já ter escrito dois textos para teatro, é na música que sua figura se destaca. Os primeiros artigos, o do *Jornal do Brasil* e o d'*O Globo*, são tão próximos que este soa como uma espécie de cópia modificada daquele – até a imagem do violão encostado é recorrente. Incomoda ao autor que a resenha sobre seu livro na *Veja* tenha sido feita por um crítico estreante. Porém, a crítica feita pelo também escritor Hélio Pólvora parece ter sido a que menos contemplou o autor. No *Jornal do Brasil*, em 8/1/1975, Hélio publicou o artigo “Os Bois de Chico Buarque”,<sup>11</sup> resenha que chama a atenção por sua densidade, apesar de pouco extensa.

Abre-se com uma citação de Balzac: “A sátira é a literatura das sociedades moribundas”. Essa máxima que se aplica tão bem ao espírito representado em *Fazenda Modelo* conduz o crítico na desconstrução dos expedientes literários de que a obra se utiliza, principalmente os relacionados à sátira:

Em *Fazenda Modelo* não se procure, porém, o letrista. Por incapacidade de sustentar literariamente o tom de sátira, ou empolgado, quem sabe, pelos acordes de uma deliberada manifestação política, Chico Buarque apresenta apenas ideias. Ideias em bruto.

A sátira é a arte de romper bloqueios. Exige por isso as galas da imaginação. O escritor transforma-se em ilusionista, aprende a disfarçar suas mágicas, trabalha em terreno aleatório, sonega o mais possível o esclarecimento de seus truques. A sátira, quando não assume o baixo nível da chalaça e da chulice, é uma acupuntura dolorosa que tangencia verdades censuradas. Imagens excessivamente claras, palavras que não se disfarçam, situações que não se protegem, eis os inimigos de uma arte literária que se compraz na indireta, no arremedo, na fantasia ferina. O satírico é acima de tudo um espirituoso, dele esperando-se a viciosa malignidade que sirva de contraveneno.

De um prosador de veia satírica, ou que pretenda exorcizar males espera-se algo mais além do panfleto. A alegoria, também apólogo e parábola, enobrece o panfleto, conferindo-lhe dimensão literária e prolongando nesse caso o aspecto circunstancial. A alegoria é uma representação que tende a sugerir a ideia de um outra coisa, de outro objeto. Se a alegoria não se completa, o texto reproduz somente uma realidade sob forma de caricatura. Pode ser agressivo, pode causar impacto, mas duvida-se de sua permanência

---

<sup>11</sup> Disponível em <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/510> acesso em 10/04/2013

artística.

A crítica feita por Hélio Pólvora é pertinente, mas falha ao desconfiar da possibilidade da obra permanecer ao longo do tempo. Primeiramente a questão da sátira, aspecto que merece exame adequado não só em *Fazenda Modelo*, mas no que concerne a toda a obra de Chico Buarque. Juntamente com a sátira, vem a alegoria, que não deixa de ser apologia e paródia, e que, na obra, pela opinião do crítico, se converte em mera caricatura, duvidando-se, inclusive, da permanência artística da obra.

Há um certo espírito paródico que permanece ao longo da obra de Chico Buarque e que se manifesta plenamente em *Fazenda Modelo*. Para Hélio Pólvora “a caricatura” é vista com olhar depreciativo, porque o crítico parece esperar um retrato realista e fiel aos fatos representados. Também o “panfleto” transparece como sustentáculo do livro, porém também figurando por meio da paródia, uma paródia do gênero panfleto mas que, por vezes, também se confunde com uma paródia do discurso científico-acadêmico (sociologia, economia, agronomia, crítica e teoria literária etc.). O tom satírico se mantém do princípio ao fim da narrativa, no entanto o elemento cômico da obra é indissociável do seu aspecto sério, sua atualidade jornalística que reflete criticamente sobre o presente histórico ao qual a obra está ligada.

### **1.2.2 Conjuntura crítica atual**

Ainda que nesse momento inicial de recepção a obra tenha sido comentada e discutida, somente nos últimos anos é que a crítica literária tem considerado *Fazenda Modelo* no interior de um projeto autoral, estética e eticamente orientado. Nesse ponto, a edição número 69 da revista *Cult*, de maio de 2003,<sup>12</sup> foi de grande importância, dedicando-se à obra de Chico Buarque com alguns textos fundamentais: “Alegorias do Vazio”, de Heitor Ferraz Mello, que busca compreender panoramicamente um certo projeto estético por meio do qual se possa unificar a prosa de Chico Buarque – de *Fazenda Modelo* a *Benjamim* – e o modo como o autor retrata o Brasil nos anos 70, sob o regime totalitário, e nos anos 90, após a abertura democrática do País, mas conservando internamente muitas das desigualdades sociais.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/69/> acesso em 30/11/2012

“Anotações sobre o escritor e o leitor Chico Buarque de Hollanda”, de Eric Nepomuceno, mostra alguns aspectos da intimidade do processo de produção de Chico Buarque – o autor-pessoa – em sua rotina de estudo e trabalho tanto como músico quanto como escritor. “As ilusões perdidas”, de Fernando Marques, aborda a produção teatral de Chico, o tipo de crítica social que veicula, a maneira como permite ecoar a voz dos menos favorecidos e como desnuda o senso comum ante um público de classe média.

A revista antecipa de certa maneira uma mudança na leitura da obra do autor, que passa a considerar *Fazenda Modelo* no interior do seu projeto estético. Há também nessa edição uma entrevista com a ensaísta Adélia Bezerra de Meneses, autora de dois livros e diversos artigos sobre a obra de Chico Buarque. A entrevista de Adélia Bezerra de Meneses é interessante pois faz uma grande síntese de sua hipótese sobre a obra de Chico Buarque como uma força unificadora das três tendências fundamentais da “poesia de resistência”, que a autora – na esteira do pensamento de Alfredo Bosi – identifica como um elemento central nas canções e na literatura do autor. Essas tendências são: a “variante utópica”, em que há recusa evasiva da realidade opressora em face de outro tempo-espaço, mais livre, justo e feliz; a “vertente crítica”, que recusa a realidade atacando seus mecanismos opressores por meio da crítica social; e o “lirismo nostálgico”, que recusa o que há de opressor no presente tendo em vista um passado em que as relações humanas não haviam sido degradadas pela massificação. Certamente, Chico Buarque desenvolve e aprofunda esses aspectos em sua obra, entrelaçando-os de tal maneira que chega ser impossível – mesmo que com uma finalidade puramente didática – percebê-los em separado.

Outro momento crítico digno de nota é representado pela obra organizada por Rinaldo de Fernandes, *Chico Buarque do Brasil*, que contém textos sobre as canções, o teatro, a ficção e a vida do autor. Essa obra, que presta homenagem a Chico Buarque no seu aniversário de 60 anos, por si só daria um amplo trabalho de compreensão para a crítica literária. Contém poemas inspirados em *A banda*; textos como o breve “Louvação” do professor Antonio Candido que é um verdadeiro encômio atualizado; depoimentos, textos e ensaios críticos. Uma breve biografia também é apresentada, ressaltando a relação entre os fatos que viveu e as obras que produziu. Possui ainda um raro acervo de fotografias e indica muitas das referências críticas de nossa pesquisa, que se voltam a essa obra por seu elemento centralizador dos debates.

Nessa obra, muitos artigos se voltam para a literatura madura de Chico Buarque, e apesar de valorizarem sua produção teatral seguem ignorando a importância de obras como



*Chapeuzinho Amarelo e Saltimbancos*. Dessa coletânea, com mais de quatrocentas páginas, somente o artigo “Não é conversa mole pra boi dormir”, de autoria de Regina Zilberman, é totalmente dedicado a *Fazenda Modelo*. Temos nele uma síntese do livro e a identificação com alguns fatos da época de sua publicação.

Expressivo pela síntese que empreende e precioso pela leitura que apresenta da obra e do Brasil nela representado, esse breve ensaio, valoriza fortemente o primeiro capítulo de *Fazenda Modelo* e sua descrição, mostrando que o período mítico, “anárquico” e pré-desenvolvimentista recebe um juízo de valor positivo e saudoso, vinculando tanto “lirismo nostálgico” quanto “variante utópica”. Zilberman vê, entre outros aspectos, uma ligação direta entre a “Fazenda Modelo” e o Ministério da Fazenda, sugerindo que o próprio ministério estivesse satirizado na imagem da *Fazenda*.

Nesse caso, o título do livro, bem como o desdobramento ficcional da obra, funcionariam não apenas como alegoria; eles corresponderiam igualmente a uma metonímia, segundo a qual um segmento do país – o Ministério da Fazenda – responderia pela totalidade, enquanto detivesse o controle da economia e do planejamento. (ZILBERMAN, 2004, p. 368)

No entanto, para além dessa leitura presentificada, Regina Zilberman também se refere à atualidade da obra, em que a devastação da Amazônia sobretudo para a criação de gado, o plantio de soja e a expansão pecuária seguem consumindo as riquezas do Brasil, para inseri-lo num contexto do mercado internacional. Porém, todo esse desenvolvimento agro-econômico não está em equilíbrio com o desenvolvimento humano e espiritual.

O artigo “*Fazenda Modelo: A propósito da memória e da historicidade*” (2007), de Lucília Maria Sousa Romão é oportuno por estabelecer uma ligação entre o livro de Chico Buarque e o cartum de Angeli, que também se chama “Fazenda Modelo”, apesar de terem o mesmo nome, o cartum não possui ligação direta com a “novela pecuária” de Chico. O foco da autora abarca as relações de luta pelo direito à terra e a impossibilidade de uma reforma agrária nos limites da dominação capitalista. Partindo da análise do discurso de linhagem francesa, Lucília conduz a discussão para o ponto da necessidade de se preservar a memória dos fatos. Esse artigo interessa à pesquisa por levantar a questão da presença da historiografia e da memória, como recursos formais e conteudísticos da obra de Chico Buarque.

Merece destaque também, a tese de doutorado de Nilson Pereira de Carvalho, intitulada *O percurso literário da literatura de Chico Buarque*, defendida em 2008, na Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. O autor busca encontrar em Chico Buarque, mais

especificamente em sua obra teatral e narrativa uma certa poética fundamental. Também daqui tiraremos algumas considerações. Apesar de tratar de alguns aspectos de *Fazenda Modelo*, esse estudo, como o seu propósito de tese o define, é mais abrangente e cronológico, investiga o crescimento do escritor de *Roda Viva*, em 1968 até *Budapeste*, em 2003. Nesse trabalho, Nilson Carvalho vê o desenvolvimento da metalinguagem que eclode em *Budapeste* como uma grande força geratriz de sentido, fazendo desse livro um acontecimento linguístico diferenciado não só na série dos livros de Chico Buarque, como da literatura brasileira.

A dissertação de mestrado de Vitória Regina Xavier da Silva, *O estético em Fazenda Modelo – novela pecuária, de Chico Buarque*, defendida na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas-MS, em 2009, fez grande parte da discussão que propusemos no projeto de pesquisa inicial, mas não avançou no sentido de desvendar como essas implicações se unem num mecanismo coeso que vá ao interior da estrutura formal de *Fazenda Modelo*. Sua leitura se pauta-se sobretudo pela exterioridade das imagens contidas na obra, em que os expedientes do realismo grotesco são utilizados para compor um universo de rebaixamento e de movimento renovador. Por vezes, seus argumentos serão retomados para discutir algumas ideias.

Também, a revista *Bravo!* Dedicou, em dezembro de 2009, uma edição especial à literatura de Chico Buarque, que já havia recebido o Prêmio Bravo!, no mesmo ano, pelo romance *Leite derramado*. A edição da revista sobre o escritor Chico Buarque, como as outras obras que oferecem uma leitura panorâmica sobre sua produção, debruça-se mais precisamente sobre *Estorvo* e os livros posteriores. Sobre *Fazenda Modelo* e *Chapeuzinho Amarelo*, a revista traz apenas dois artigos, bem curtos se comparados aos referentes às outras obras, e sempre na perspectiva de considerar como obras circunstanciais, presas ao presente de sua criação, incapazes de permanecerem literariamente no tempo. Escrita por Dirceu Alves Jr., repórter da *Veja São Paulo*, a matéria “Em Fazenda Modelo ele deu nome aos bois” (p. 72-6) demonstra como a novela pecuária, ou melhor, a fábula está ligada a outra fábula *Animal Farm – A revolução dos bichos* – de George Orwell, ainda que o próprio autor diga não conhecer essa obra, não a tenha lido na época em que escreveu *Fazenda Modelo*. O interessante dessa breve matéria, que contém algumas fotos dos anos de 1970, é que nela vemos que a aproximação com a obra de Orwell se dá muito mais num plano genérico – por serem ambas fábulas, sátiras, alegorias – que num plano formal ou de conteúdos e temas propriamente ditos.

Em 2010, Anazildo Vasconcelos da Silva lançou o livro *Quem canta comigo:*

representações do social na poesia de Chico Buarque, no qual o pesquisador dá seguimento ao estudo da poética Chico Buarque, iniciado em 1974 com o trabalho de mestrado *A poética de Chico Buarque*, mais tarde reformulada no livro *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Nesse estudo, buscava compreender os poemas (letra extraída da canção) como a síntese de muito daquilo que precisava ser dito de meados do século XX até aquele momento, “o arauto de uma geração”. Com a crescente depuração técnica das letras da Música Popular Brasileira, o crítico literário sente a necessidade de investigar nas letras das canções da segunda metade do século XX os retratos da realidade nacional.

Em *Quem canta comigo*, ele reformula sua tese em várias pequenas poéticas associadas a algumas músicas. Desse conjunto de poéticas ele chega ao que chama de “poética integrada”, característica que se estende pelos variados ramos da arte pelos quais passa o poeta. Ao mesmo tempo que Chico Buarque integra numa canção vários temas e referências literárias ou históricas, um mesmo tema ou recurso reaparece várias vezes no teatro, cinema, canção, enfim por os todos enunciados que o trabalho de Anazildo considera como “poemas”. Ao tratar das diversas vozes que emergem junto à voz de Chico Buarque, o crítico fala da polifonia expressa pelo conjunto da sua obra, da sua diversidade de personagens e situações que se integram na composição de um projeto maior, conscientemente histórico.

Nossa hipótese recolhe alguns pontos fundamentais dessa crítica e os reformula buscando a compreensão que obra *Fazenda Modelo* exige. Da dissertação de Vitória R. X. Silva, mencionada anteriormente, vemos a importância do papel do narrador na configuração da atmosfera fabular da Fazenda, percebendo como esse narrador deixa uma herança irônica, satírica e de profunda crítica social que reaparece nos romances posteriores, mas que já viria dissolvida em uma estrutura formal, mais ajustada ao gosto da classe média (o grande público consumidor dos bens culturais no país) e que seria sociologicamente menos impactante aos leitores já habituados às canções de Chico.

Com a tese de Nilson P. Carvalho e o texto de Heitor Ferraz Mello vemos a necessidade de compreender o processo de amadurecimento estético pelo qual passa a obra de Chico Buarque, observando como a sua literatura é uma leitura singular da sociedade contemporânea e da formação do homem atual. Nesses estudos mais panorâmicos compreende-se como a sátira de *Fazenda Modelo* antecipa alguns problemas de nossa realidade social que viriam a receber um novo acabamento formal nos romances posteriores.

## Capítulo 2 – Problemas da prosa

### 2.1. Materialismo e cultura

Nesse capítulo apresentamos o arcabouço teórico que conduzirá nossa interpretação de *Fazenda Modelo*. A diversidade de temas e procedimentos mobilizados pela obra, obriga a refletir sobre a relação materialista existente entre as formas de arte – em especial a literatura – e a realidade social. A obra de arte que possui um posicionamento crítico e reflexivo sobre os eventos históricos exige, para a plena compreensão de seus aspectos, uma postura semelhante no ato da interpretação. O exagero de determinadas características que resulta como um tipo de caricatura do momento histórico aproxima-se de um certo impulso filosófico, de uma política do cotidiano que é ao mesmo tempo coletiva e individual. A proximidade que as formas literárias mantêm com outros campos da cultura aparece em *Fazenda Modelo* de modo que a obra se configura como um problema do desenvolvimento da prosa de caráter mais geral.

“Nada mais importante para chamar a atenção para uma verdade do que exagerá-la.” Essa é a sentença de abertura da palestra “Crítica e Sociologia”, que hoje compõe a obra *Literatura e sociedade* do professor Antonio Candido. Num contexto de orientações à crítica literária brasileira, o professor está tratando, de modo abstrato e até metafórico, de uma certa tendência à radicalização de princípios formais e/ou sociológicos que dificultam ao crítico a compreensão da dialética desses mesmos princípios formais e histórico-sociais. Tenha-se em mente a configuração de *Fazenda Modelo*, e se verá que a obra é em si um grande exercício de exagero – “muito barroca”, como se diz acusado o próprio autor – em que os problemas da realidade social são ampliados por meio da ficção e suas consequências históricas podem ser filosoficamente experimentadas: *Fazenda Modelo* pode ser lida como um exagero (caricatura) do discurso pró-desenvolvimentista.

Essa frase traz outra noção muito importante que é a busca de uma dada verdade. Exagerar um verdade para atrair-lhe atenção pressupõe o *outro*, o alheio, aquele que volta sua atenção para ela. Sem esse “outro”, que não compreende por si só essa dada verdade, não

haveria razões para que ela fosse exagerada.

Curioso é que esta sentença (notadamente metalinguística e metacrítica) revela também uma dinâmica da própria literatura: o *exagero*. Ligado, sobretudo, aos gêneros paródicos e satíricos, esse recurso estilístico assume um papel central na literatura renascentista, como nas personagens de François Rabelais, Gargantua e Pantagruel, que são gigantes descomunais, encarnando em si mesmos a própria imagem do exagero. Além das referências comicamente exageradas aos fatos de suas vidas corporais (séries em que são representados os atos de comer, beber, excretar, copular, nascer e morrer), nesses pioneiros romances renascentistas as imagens voltam-se para o crescimento, a abundância. De certa maneira, as imagens carregam um sentimento do tempo que impulsiona para a frente, para o futuro. Sem perder de vista a *semeadura*, tais imagens focam sua valoração na *colheita*, pois é aí que se encontra concentrado o sentimento do *porvir*.

Preocupação central do trabalho de Mikhail Bakhtin e do Círculo de Bakhtin, o *sentimento íntimo do tempo* na arte, na ciência e na vida, assume as mais variadas formas de análise e leitura da dinâmica cultural ao longo da história. Mais especificamente, o pensamento do Círculo aponta para o efeito que a ideologia do capitalismo, profundamente dominante, provoca nas relações humanas, quais alterações são apresentadas no diálogo da existência real e cotidiana e quais podem ser sintetizadas num dado conhecimento de matriz estética. Em Rabelais, ele está vinculado ao fim da era feudal e ao início da era burguesa, quando uma profunda sensação de mudança e melhora vinha à tona. A superação ideológica do controle da Igreja feudal, que o riso carnavalesco vem evidenciar, somava-se a uma sensação utópica do tempo, projetando sua atenção no presente prenhe de futuro. Em Chico Buarque, essa percepção do tempo está associada à mudança de uma sociedade de produção para uma sociedade de consumo, e a conseqüente anomia desencadeada nesse processo.

Essa dinâmica de perceber o tempo está em muitos dos contemporâneos de Rabelais. Bakhtin discute-a amplamente em Cervantes e Shakespeare, mas vê em Rabelais o corifeu da ideologia popular medieval e renascentista, como um mestre de cerimônias que coloca na literatura erudita aquilo que os gêneros populares e orais possuíam de conhecimento da vida e da transformação das relações humanas, a profunda consciência alegre do devir e da mudança. Captar esse sentimento nas vozes reais de sua época e dar-lhes uma existência estética toda impregnada de devir foi a grande descoberta de Rabelais.

A contribuição epistemológica de Mikhail Bakhtin – e do que se convencionou chamar de “Círculo de Bakhtin” – abrange não só uma filosofia da linguagem, um método de análise

semiótico ou linguístico. No seio de sua produção intelectual encontra-se a busca de uma *ontologia dialógica*: a ideia básica que compõe a sociedade é a união de (no mínimo) dois indivíduos, que interagem tendo como mediação básica o universo da linguagem. Esse pressuposto pode parecer um lugar-comum no campo da crítica da cultura e das análises estéticas e sociais, porém a conduta de Bakhtin ao longo de seu trabalho consiste em radicalizar esse princípio dialógico em todas as esferas da atividade humana – vida, arte e ciência. Um pensamento íntimo e secreto passa por apreciações que vêm de fora, do *outro*, e, incorporadas à visão de mundo do sujeito, passam a fazer sentido para ele, mas somente porque são compreensíveis para o *outro*, que completa o sujeito *de fora*, que tem acesso ao seu ser a partir da exterioridade, enquanto o sujeito só pode ver a si a partir de sua interioridade.

Para o Círculo de Bakhtin, o termo “diálogo” assume uma conotação de interação social. Acrescente-se a essa noção a situação concreta em que se desenvolve cada evento discursivo e teremos um outro conceito fundamental para Bakhtin, a saber, o *gênero do discurso*. Fora dos gêneros não há significação possível, pois todo ato comunicativo é uma interação social única e irrepetível. A carta ou o diário, o romance ou a novela, o conto ou a anedota, o xingamento ou a prece, o recado ou o telefonema, a canção, a palestra, a aula, o tratado científico ou filosófico, e assim infinitamente, são discursos que guardam suas semelhanças e diferenças a partir do contato que estabelecem entre si. Os gêneros do discurso estão em constante diálogo, num interminável jogo de renovação de suas forças pois enquanto existir um discurso ou enunciado, haverá um gênero que o comporte e justifique.

Essas questões que envolvem uma visão materialista da vida, da cultura, do sentimento do tempo e da diversidade de gêneros que atravessam os discursos individuais, são cruciais para compreendermos a profundidade e o avanço promovido pelo surgimento de *Fazenda Modelo* na série da literatura nacional. A complexidade dessa obra expressa-se no tipo de diálogo que a mesma estabelece tanto com outros gêneros discursivos quanto com aspectos da realidade social. A atitude de Chico Buarque perante a linguagem, a sociedade e a arte em geral deixa transparecer um cuidado materialista no trato dos fenômenos, como se vê em entrevista concedida à revista *Realidade*, em 1966, na qual o autor diz: “Para mim é extremamente difícil a comunicação com os outros homens, embora sinta necessidade imperiosa de fazer isso. A única maneira que encontrei foi através da música. É essa a minha forma de diálogo.” E segue:

1 – O compositor deve estar situado em sua época. Deve ser participante. A sensibilidade não deve ser dirigida somente para a composição melódica, mas também para aquilo que pretende dizer.

2 – A música popular brasileira volta hoje às suas raízes, como se os primeiros que fizeram a bossa-nova tivessem esquecido alguma coisa que cabe a nós ir buscar.

3 – Não sou compositor de músicas de protesto intencional. Isso porque quando alguém decide fazer alguma coisa estraga a espontaneidade. É preciso sentir os problemas de hoje e traduzir esse sentir nas músicas. A música de protesto intencional é vazia, chata, complexada, passiva, pois apenas se queixa.

4 – Particularmente não dirijo minha música a ninguém. Ela é intuitiva, subjetiva, não é egoísta, espero pois sempre procurei viver junto ao povo sentindo seus dramas e reivindicações. Sou subjetivo objetivamente.

5 – Acho fácil o povo cantar minhas músicas, pois interpreto a vida de maneira simples e o povo consegue cantar as coisas simples facilmente.<sup>13</sup>

O fato de estar situado em sua época e não poder desvincular-se de seu presente para produzir uma obra de arte (não-álibi, da filosofia bakhtiniana); a busca das origens e raízes do gênero que desenvolve (no caso a música); a presença do protesto e da militância na obra de arte; o amplo alcance estético da sua obra; e a aceitação do público. Estes aspectos que envolvem o processo de criação de Chico Buarque desde o início de sua carreira demonstram sua relação particular e dialógica com os campos da cultura, relação que se revela evidente na sua produção literária.

## 2.2. Filosofia da história e literatura

Há entre a filosofia da história e a literatura uma relação de afinidade e parentesco; sobretudo no que concerne à finalidade de ambas, à posição ética que cada uma dessas atividades da cultura assume em relação à sociedade da qual emerge e é inseparável. A filosofia da história ocupa-se do sentido, da finalidade (*télos*), da história.<sup>14</sup> Os pensadores que alimentam essa tradição preocupam-se com a leitura do passado de determinados grupos sociais, com vistas à construção de um futuro elaborado coletiva e conscientemente no presente. De certa maneira, em seu debruçar-se sobre a esfera do real, a literatura também atua, ou ao menos tem potencial para tanto, nesse intuito de formar uma consciência do tempo vivido e, por meio do acabamento estético, transformam essa experiência em matéria de

<sup>13</sup> Revista REALIDADE Ano 1, Novembro de 1966, nº8, p. 116.

<sup>14</sup> Cf. PERCORARO, Rossano. *Filosofia da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

reflexão incorporada pelos próprios indivíduos, modificando então tanto a leitura que os homens possuem do mundo como a imagem que formam de si próprios.

Ao longo da sua evolução, a filosofia da história passou por muitos momentos que podem ser microcosmos do espírito das épocas e dos grupos aos quais estão vinculadas as leituras que empreendem do mundo. A concepção dos gregos de um tempo cíclico é suplantada, com o imaginário cristão, pela noção de um tempo linear em que a figura de Deus está tanto no princípio quanto no fim de tudo o que existe. Essa ideia de linearidade é aprofundada ao longo da Idade Média e perpassa a filosofia da história até grande parte da Idade Moderna, evidentemente sofrendo muitas alterações, mas sempre tendo em vista a preocupação com a construção do futuro.

Já em profunda crise desde a expansão do espírito renascentista, a concepção cristã de história linear vê-se realmente abalada com o Iluminismo. Voltaire e Montesquieu são considerados os pais da filosofia da história. Numa era em que a providência divina é substituída pela ideia do progresso, da crença na razão e da confiança na atuação mundana do homem, é na categoria da causalidade que os Iluministas vão encontrar a força motriz dos eventos históricos. A crença no homem e no seu aperfeiçoamento vai nortear o pensamento dos filósofos da história. Curioso notar que os iluministas tenham utilizado a prosa de ficção, com o romance ou conto filosófico, para experimentar as potencialidades de seus sistemas ou para criticar as filosofias alheias.

Tal ideia de progresso cultural e do gênero humano é o ponto central da filosofia de Kant. Mesmo esbarrando nas limitações do espírito humano, Kant confia num propósito da natureza, no seu fim, para o qual a humanidade está trabalhando mesmo inconscientemente. Não obstante, o homem precisa lidar com sua “insociável sociabilidade”, com o desejo de unir-se ao outro e dele se separar. Todavia, é na coletividade que se expressa o sentido da história, ou melhor, na ação coletiva. Por isso a revolução francesa foi tão importante na leitura kantiana: os eventos revolucionários demonstram uma tendência ao progresso moral da humanidade, que figura como portadora de ideais nobres, justos e elevados, e são um indício, um “signo histórico” do devir humano.

Marx figura entre os mais importantes nomes da filosofia da história. Os homens em conjunto produzem a sua própria existência por meio do trabalho; para Marx, o trabalho é a categoria fundante do gênero humano, é através dele que o homem modifica a natureza objetiva enquanto modifica a sua própria natureza subjetiva. O materialismo histórico vê nas relações econômicas (em seu significado bem abrangente) o combustível de todas as relações



humanas. Marx e Engels não acreditam que a consumação do devir histórico se tenha efetivado com a burguesia e a estruturação do Estado burguês; é necessário superar as amarras da vida no mundo capitalista a fim de promover uma sociedade sem classes, sem exploração do homem pelo homem, no sentido de construir uma sociedade de paz, justiça e liberdade para todos os seres (PERCORARO, 2009).

Também a literatura concorre para ampliar a consciência que a humanidade tem de si mesma. Não só nos conteúdos que veicula, mas, sobretudo, com o movimento histórico das formas literárias é possível perceber as transformações sociológicas mais profundas. Pensemos o caso do romance: desde as origens remotas da prosa de ficção mais antiga, que é o romance de aventuras de tipo grego, sempre houve uma ligação com certo espírito “burguês”,<sup>15</sup> o desenvolvimento do capitalismo, a supremacia do Estado burguês e o apogeu do romance no século XIX são fenômenos indissociáveis para compreendermos tanto o fluxo histórico do pensamento sobre a realidade em que vivemos quanto as mais variadas formas de manifestações artísticas.

A forma específica do romance consiste em dar acabamento estético às contradições da vida na sociedade capitalista. Unindo os mais heterogêneos estratos da vida social cotidiana, o romance tenta representar dentro dos casos mais típicos o que houver de extraordinário (LUKÁCS, 2000, p. 85.). O foco da representação, no longo processo de desintegração do épico em romanesco, vai gradativamente migrando dos seres mais elevados para os tipos encontráveis no público contemporâneo à elaboração das obras. E mais: quando a leitura silenciosa e individual vai se consolidando como a forma moderna de contemplação, o herói dos romances vai perdendo seus traços de coletividade e tornando-se cada vez mais um indivíduo, também isolado, tal como é característico do mundo burguês.

A ascensão do romance vincula-se à mudança nos modos de representação; opondo-se a um “idealismo” cujo objetivo era melhorar o mundo pela arte, o realismo do romance busca enfatizar o indivíduo e suas contradições. Os temas fantásticos e demasiado universais passam a ser recusados em prol da valorização do particular, do histórico e do individual. O tempo passa a ser mais preciso. O método jornalístico de exploração da realidade vai sendo incorporado ao romance e a correspondência entre as palavras e as coisas passam cada vez menos pelo crivo da retórica. O homem médio passa a ser considerado na literatura, não só como herói das tramas, mas também como destinatário das obras. O romance fixa-se definitivamente como gênero inserindo-se no ritmo mercadológico e com o crescimento do

---

<sup>15</sup> Cf. “Ensaio de poética histórica”, in: BAKHTIN, 2002, pp. 211-361.

público consumidor. Esse novo público, portador de uma cultura mediana, conduz cada vez mais a uma simplificação dos bens culturais (não em sentido pejorativo, mas por não ser necessário reportar-se à tradição erudita a todo instante para perpetuá-la).

O romance está também vinculado ao formato “livro”, aspecto que Walter Benjamin liga à “morte da narração” nas obras modernas. O ato de contar algo a alguém está vinculado à viagem, à experiência adquirida no contato com o mundo distante. Os primeiros narradores são os navegantes que voltam a sua terra cheios de histórias, porém

o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance, no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

Para compor uma narração no mundo contemporâneo não se pode pautar nos mesmos processos que para o antigo estavam vinculados ao relato. O desenvolvimento do capitalismo proporcionou uma grande estratificação de grupos sociais divergentes, colocando-os em diálogo. A colonização da América ou da África, nesse sentido, insere suas comunidades na evolução das ideologias europeias, tirando-as do tempo cíclico e mítico a que pertenciam e fixando-as na lógica do trabalho escravo com vistas à produção de excedente. Há ainda, nesse processo de imposição de uma cultura a outra, o acréscimo de palavras, conceitos, objetos, doenças e situações, elementos novos ao povo dominado.

É importante seguir com o pensamento benjaminiano, uma vez que ele propõe que há um esvaziamento da aura na obra de arte contemporânea, causado, sobretudo, pelo avanço da reprodutibilidade técnica. Ainda que as obras de arte sejam fundamentalmente reprodutíveis, com o avanço da tecnologia, a separação entre os sujeitos, o abismo existente entre os artistas e os contempladores priva a arte de sua unicidade, de seu *hic et nunc*. Com o esfacelamento da aura, a obra de arte perde seu caráter ritual que lhe conferia sentido dentro de sua autenticidade, sua função – na era da reprodutibilidade – deixa de ser ritual para converter-se

em práxis política.

Ora, Chico Buarque é um leitor de Walter Benjamin, numa entrevista para o documentário “Palavra (en)cantada”, no conforto de sua casa no Rio de Janeiro, ele vai falando sobre música, sua relação com a arte, canta, relembra casos, mas o mais importante está no cenário construído para a entrevista. Em cima do piano está um livro muito grande: *Passagens*, de Walter Benjamin. Não as obras sobre política, arte e técnica, mas um livro denso que aprofunda a leitura do pensador frankfurtiano. Atente-se ao fato não casual de que o livro está *acima* do piano, figurando topograficamente, na cena da entrevista, em posição superior à do instrumento.<sup>16</sup>

Essa herança benjaminiana é profundamente encontrada na obra plural de Chico Buarque. Seu teatro, influenciado pela dramaturgia brechtiana, busca essa relação ritual de contato com o público, de transformação social e individual pela catarse. Sua música também busca essa relação com o aqui e agora da reprodução, veja-se por exemplo o caso de “Olê olá” cujos versos de abertura dialogam diretamente com o ouvinte da canção, interpelando-o com o imperativo: “Não chore ainda não, que eu tenho um violão e nós vamos cantar”. Versos em que se aproximam autor-cantor e público, numa interação que se propõe única e autêntica, irrepetível a cada execução.

Da mesma forma, sua literatura busca essa reconstrução da aura da obra de arte. E isso se manifesta no elevado grau de autoconsciência expresso em sua linguagem, na sua preocupação com o livro como um produto em si mesmo dotado de sentido, um artefato linguístico. Desde a capa de *Fazenda Modelo* – com a figura dupla e ambígua dos bois espelhados cujos rostos voltam-se para lados opostos – ao seu encerramento – com a bibliografia consultada – tudo é envolvido por essa atmosfera metaficcional, satírica e paródica, que a narrativa fabular instaura e desenvolve até o extermínio abrupto das personagens que compõem a novela.

### 2.3. Pós-modernidade e autorreferência da obra de arte literária

É válido notar que, para Bakhtin, as discussões sobre as escolas literárias (barroco,

---

<sup>16</sup>A epígrafe usada na revista *Bravo!* dedicada a Chico, é do próprio autor e traduz um pouco essa questão da relação entre a música e literatura: “A música é a arte da juventude, literatura, a da maturidade.” (2009, p.5)

impressionismo, gótico, modernismo etc.) são sempre secundárias, pois não encerram uma relação direta que o homem possui com a realidade. Importa-lhe primeiramente a dinâmica dos gêneros do discurso, posto que eles absorvem diretamente a relação do homem com o mundo, com a produção material e espiritual de sua existência. As escolas literárias e suas tradições comportam apenas traços de estilo que manifestam sempre uma relação do gênero com o mundo. Para Bakhtin, há duas grandes escolas de representação artística na história da cultura: o clássico e o moderno, ficando todas as outras subordinadas a estas escolas e enfatizando algum de seus aspectos particulares.

O clássico está ligado ao mundo fechado em seu ciclo (religioso ou metafísico) histórico particular; nas representações da realidade desse tipo de arte, o mundo precisa ser transposto para a arte. No moderno o mundo está aberto, fluindo para frente, o tempo histórico não é um dado acabado, mas algo em constante evolução; ainda como grande traço diferencial está a tônica da *metalinguagem*, pois o moderno se sabe moderno e é a partir desse autoconhecimento que ele enxerga a realidade e a representa. Com o aprofundamento das experimentações artísticas e de uma certa consciência universal do gênero humano, foi possível que mundos feitos de linguagem pudessem ter esse aspecto de um “real fictício”, e cada vez mais essa consciência aguda do presente em construção se manifesta na vida e no universo da arte.

É como se a literatura, e a arte em sentido amplo, tomassem consciência de seu aspecto fictício e incorporassem essa consciência à estrutura própria da obra de arte, problematizando as características da realidade. Em vez de simplesmente representar a realidade, tal qual ela se nos apresenta ou mesmo melhorada e/ou idealizada, a obra de arte quer desmascarar, de um só golpe, tanto o referencial real que lhe move quanto o processo singular de representação envolvido na elaboração de um dado evento estético.

No momento estético chamado de modernidade, a arte se caracterizou por sua imanência; como cada obra tinha valor em si, não se via obrigada a criar laços estreitos com o mundo: seu sentido não advinha, necessariamente, da relação com a realidade. No momento subsequente, em que nos encontramos atualmente, a dita pós-modernidade, a obra de arte busca relação com o real, o referente, mas sempre representa o mundo sabendo que não poderá apreendê-lo em sua totalidade; sabe-se que é uma leitura entre tantas outras possíveis. Tal limitação da arte não configura, porém, um problema; antes se converte num recurso formal, característico desta época.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> HUTCHEON, 1991.

Os produtores de arte na pós-modernidade são tão conscientes de sua atuação singular e subjetiva no processo social que as manifestações artísticas serão abundantes enquanto autoconsciência de seu papel de arte na sociedade. A ficção passa a se referir a si mesma como algo fictício, como uma mentira que foi inventada para disseminar a sua verdade particular. É a “metaficção historiográfica” característica da prosa pós-moderna. É *metaficção*, pois discorre sobre os procedimentos estéticos mentais e manuais de composição artística intrínsecos ao universo ficcional; e *historiográfica* porque manifesta uma preocupação, um engajamento, que é político, moral ou espiritual, uma necessidade de fazer que o leitor se questione sobre o estatuto de real do mundo que o cerca. Mesmo a História tem se mostrado uma ciência cada vez mais subjetiva; uma vez que os fatos passados só podem ser apreendidos em forma de discurso, é possível reescrever a história dos fatos de acordo com o interesse de um dado grupo dominante, ou modificar o registro do passado em prol da construção de um futuro programado por aqueles indivíduos ou grupos que detêm o poder de construir a memória coletiva.

A expressão “pós-modernismo” representa certo refluxo conservador dentro do próprio modernismo; o termo, em sua origem, significa perda da historicidade e fim da “grande narrativa”. A “tradição de rupturas” instaurada pelo modernismo com as sucessivas vanguardas perde força ao passo que a alta cultura e a cultura de massa passam a ter limites cada vez mais permeáveis. A arte passa a se apropriar com mais ênfase do uso de citação das obras da tradição. O passado é valorizado e presentificado. A contradição pós-moderna consiste na consciência de que o passado pode ser alterado pelo presente e o presente é dirigido pelo passado. A reavaliação crítica transparece na ironia, e a paródia, por sua vez, figura como um gênero pós-moderno por excelência que incorpora e desafia os elementos conforme os parodia, questionando a ideia de originalidade.

A característica fundamental da literatura contemporânea – e da arte pós-moderna, em geral – é a sua capacidade de dialogar com outras obras, fatos sociais, músicas, filmes. Com esse diálogo muito do que foi dito passa a fazer parte da obra, principalmente por intermédio da paródia. A autorreflexividade do discurso que desponta hoje como uma das formas modernas mais importantes de representação encontra na reescrita e na recolocação de certos enunciados suporte adequado para o seu amplo crescimento.

Ao longo do século XX, as formas de arte demonstraram cada vez mais desconfiança em relação à crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário ao interior de suas próprias estruturas, “numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico

normal. Também noutros campos – da linguística à filosofia da ciência – questão da autorreferência tornou-se o centro da atenção” (HUTCHEON, 1989, p.11). As formas paródicas e satíricas antecipam as características formais da prosa romanesca e sua capacidade de representar o mundo em constante mudança, sobretudo ante as contradições que o sistema capitalista encerra.

Já na antiguidade eram os gêneros cômicos e “inferiores” que buscavam explorar a parodização não só de obras específicas, mas também de gêneros discursivos em geral. As formas satíricas rebaixam os conteúdos e os gêneros que veiculam; rebaixar consiste em tomar um dado conteúdo social e aproximá-lo da terra, do chão, trazê-lo à esfera do palpável. Não é à toa que a sátira menipeia, por exemplo, tenha sido um gênero cômico em que, durante séculos, foram debatidas as principais questões teóricas e filosóficas em sua atualidade viva.

Ainda que não se possa ler *Fazenda Modelo* como um romance propriamente dito, o ímpeto fortemente paródico e satírico presente na configuração da obra, versátil como o gênero romanesco, faz desse livro de Chico Buarque uma espécie de exercício em prosa, cujos procedimentos serão levados às últimas consequências a partir de *Estorvo*. Mesmo uma certa filiação aos expedientes da sátira e da paródia ainda estarão presentes em seus romances, consequência direta de sua postura dialógica perante a linguagem, a literatura e a cultura como um todo.

#### 2.4. Distopia e subdesenvolvimento

Nesse processo de engajamento da arte, em especial da literatura, nas transformações sociais rumo a uma sociedade mais justa, um gênero filiado à sátira e à paródia desponta, no século XX, por sua densa reflexão sociológica e filosófica: a distopia.<sup>18</sup> Opondo-se ao gênero

---

<sup>18</sup>DISTOPIA (do grego, *dys topos*, “mau lugar”): O oposto de uma utopia, uma distopia é uma sociedade imaginária na escrita ficcional que representa, como M. H. Abrams diz, “um mundo imaginário muito desagradável em que tendências sinistras de nossa presente ordem social, política e tecnológica são projetadas e culminam num futuro desastroso”. Por exemplo, enquanto uma utopia apresenta aos leitores um lugar onde todos os cidadãos estão felizes e dirigidos por um governo virtuoso, eficiente e racional, uma distopia apresenta aos leitores um mundo onde todos os cidadãos são universalmente infelizes, manipulados e reprimidos por um Estado totalitário sinistro, sádico. Este governo existe, na melhor das hipóteses, para promover o seu próprio poder e na pior das hipóteses procura ativamente destruir a criatividade, a saúde e a felicidade dos seus próprios cidadãos. Exemplos de distopias ficcionais são *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, 1984, de George Orwell, o conto “The Handmaid” de Margaret Atwood e *The dispossessed*, de Ursula Le Guin. Disponível em [http://web.cn.edu/kwheeler/lit\\_terms\\_D.html](http://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_D.html) acesso em 30/04/2013. (tradução nossa)

da utopia, a literatura distópica não se debruça sobre a projeção de um futuro a ser alcançado pelos homens; seu foco é o futuro que não se espera ver concretizado. A literatura distópica empreende uma parodização *suis generis*, posto que não satiriza um texto ou gênero específico, mas o próprio curso da história enquanto um texto, um discurso. Entre os grandes representantes da literatura distópica estão Aldous Huxley e George Orwell.

No texto “Utopia e ficção científica”, o sociólogo Raymond Williams discute a relação entre a ficção científica e a ficção utópica, distinguindo quatro tipos de utopia:

(a) *o paraíso*: no qual uma vida mais feliz é descrita como simplesmente em outro lugar; (b) *o mundo alterado externamente*, no qual um novo tipo de vida torna-se possível graças a um acontecimento natural inesperado; (c) *a transformação almejada*, na qual um novo tipo de vida é alcançado pelo esforço humano; (d) *a transformação tecnológica*, na qual um novo tipo de vida torna-se viável graças a uma descoberta técnica. (WILLIAMS, 2011, p. 267)

Sua arguição segue problematizando esse esquema por meio daquilo que ele chama de “o negativo de cada tipo”, ou seja, o seu correlativo distópico:

(a) *o inferno*, no qual um tipo miserável de vida é descrito como existente em outro lugar; (b) *o mundo alterado externamente*, no qual uma nova vida, mas menos feliz, é produzida por um evento natural inesperado ou incontrolável; (c) *a transformação almejada*, na qual uma nova vida, mas menos feliz, é produzida pela degeneração social, pelo surgimento ou ressurgimento de tipos nocivos de ordem social, ou pelas consequências imprevisíveis, mas desastrosas, de um esforço para uma melhoria social; (d) *a transformação tecnológica*, na qual as condições de vida são agravadas pelo desenvolvimento técnico. (p. 267-8)

O livro *Utopia* de Sr. Thomas Morus, publicado por volta de 1516 em latim, é pioneiro no sentido de ficcionalizar os eventos vividos e descritos por Américo Vespúcio sobre a ilha de Fernando de Noronha. No entanto, ainda que se trate de algo fantasioso e hipotético, o livro não almeja a narrar feitos que envolvam monstros e criaturas horripilantes que já se tornaram velhas conhecidas na Europa, raridade é encontrar “uma sociedade sã e sabiamente organizada” (MORUS, 2011, p.31). Seu livro é uma sátira aos problemas econômicos da Inglaterra renascentista, e dele ressaltamos, principalmente, o seu aspecto dialógico fundamental: a matéria da obra são as narrações de Rafael Hitlodeu, que acompanhou Américo Vespúcio em suas viagens pelo novo mundo. Rafael permaneceu na Utopia por cinco anos, ficando bem familiarizado com seus costumes mais gerais.

Na margem oposta, encontra-se *Admirável mundo novo*, publicada por Aldous Huxley em 1932. Essa obra é um marco da literatura distópica. O romance trata do mundo no século VII d.F. (depois de Freud ou Ford), em que não há repressão sexual e toda a vida humana foi transformada pelo progresso técnico: a concepção em laboratório, a educação pelo condicionamento, a inexistência da família, o culto a Ford etc. Essa obra é amplamente conhecida do público e muito estudada já nos anos 60, quando também se introduzia a leitura de pensadores da Escola de Frankfurt no Brasil.

Em *Admirável Mundo Novo*, duas características aparecem entrelaçadas: primeiro, um delineamento dos personagens de Huxley, eles em muito estão repletos do mesmo espírito que inspira as personagens d'*A Montanha Mágica*, de Thomas Mann. Segundo, o narrador de *Admirável Mundo Novo* é um examinador realista e econômico, uma voz praticamente ausente que não busca identificar-se com o herói, nem contra ele, bem diferente do narrador de *Fazenda Modelo*, que não pode se omitir, precisa impor a sua voz, para fazer-se ouvir no diálogo desigual da dominação e além disso funde à sua voz a voz de outras personagens.

O romance de Huxley conta ainda com um outro livro que lhe seria uma espécie “complemento sério” – *Regresso ao Admirável Mundo Novo*. Nessa obra Huxley faz 12 ensaios sobre a sociedade de massa, falando dos problemas de superpopulação, superorganização, superdistribuição da produção etc., enfim problemas do crescimento excessivo. Ora, ao ler o presente como capaz de oferecer condições materiais ao ser humano genérico para que pudesse prosperar e se desenvolver livre e abundantemente, não estaria o autor incidindo num falso pessimismo? Em partes. E isso é próprio da distopia: a ambiguidade irônica de seu *pessimismo otimista*.

O pessimismo de Huxley, e em muito o de Orwell, conforme expresso narrativamente, está vinculado às elites. Ainda que os heróis desses romances transitem entre as camadas mais baixas – proles e selvagens –, tudo isso é visto com um olhar do exótico, com as lentes do civilizador. Em *Fazenda Modelo*, esse olhar é transferido para um personagem do povo, o boi Adão, João Adão ou João do Patrão, que vê os efeitos da dominação do ponto de vista dos dominados, e até mesmo para outras personagens que assumem a perspectiva do narrador por meio de cartas, diários, e principalmente com o discurso indireto livre. Problematize-se ainda mais a figura desse narrador que ao mesmo tempo é testemunha – narrando os eventos a partir de seu horizonte de visão singular – como é também onisciente, mergulhando no drama interior das personagens. Só a entoação satírica é capaz de flexibilizar tão amplamente a categoria do foco narrativo, o lugar de onde se vê a ação. O elemento sério em *Fazenda*



*Modelo* é justaposto ao elemento cômico, é o riso autocrítico. Todos os assuntos devem ser tratados com familiaridade e proximidade suficiente para o cômico, mesmo as mais absurdas tragédias, daí resulta a sua ambiguidade particular, seu *otimismo pessimista*.

Nem mesmo em *Aquele mundo de Vasabarro*s, também um novela, de J. J. Veiga, lançada em 1982, o narrador é tão substancial e ideologicamente situado como na *Fazenda Modelo*. *Vasabarro*s é nitidamente uma releitura de *1984*, uma adaptação à nossa realidade às voltas da reabertura democrática, soando artificiosa e postiça com o abrandamento da repressão militar no início dos anos 1980. Não há enfoque em um herói específico, não há transformação nem evolução dos heróis, apenas a comprovação e o aprofundamento de suas características. É toda ela alegórica, com claras intenções de rebaixamento da elite governante. O Simpatia (título dado ao líder, de Vasabarro)s é D. Estevão IV, o mijão, e será substituído por seu filho Andreu, que assume mesmo em meio a um golpe de Gregóvio. Mogui, filha do Simpatia, engravida de um subalterno que é “emparedado”, metáfora para assassinado e transformado em tijolo.

Tomados em destaque, esses pontos aproximam *Vasabarro*s de *1984*, e quase não se pode ler aquela sem ter esta em mente, pois o diálogo é evidente e intencional, apesar de não haver avanço estético nem formal. A novela de Veiga começa com o episódio do Enxoto da Aranhas, em tudo aparentado aos festivais da Semana do Ódio, do livro de Orwell. No entanto, a obra de J. J. Veiga é abundante de elemento cômico, mesmo o nome do lugar “Vasabarro” já sugere uma relação com excretar, e o epíteto do Simpatia (O mijão) é devido à sua incontinência urinária. *Aquele mundo de Vasabarro*s está em um momento de aberta ridicularização do poder, de ausência do respeito e do temor; mas mesmo esse riso não está isento de reflexão crítica e balanço dos dezoito anos de governo militar.

Primeiramente, do ponto de vista formal e da construção das personagens, a obra de Veiga privilegia a construção do ambiente (espaço e tempo), e o contorno dos seres emerge das suas condições imediatas, as personagens são percebidas em ligação direta com o espaço de vivência, com seu horizonte possível, mas esse mesmo espaço não chega a ser percebido de dentro das personagens, não é lido por elas, é algo já dado como uma natureza inalterável das coisas.

*Fazenda Modelo* apresenta a mesma radicalidade revolucionária que move *Quarup*, de Antonio Callado, somos levados a considerá-las no diálogo que estabelecem com a História do Brasil, com o público contemporâneo à circulação das obras. *Quarup*, de 1967, é quase um tratado de micro-história – aos moldes do que fará Carlo Ginzburg, em 1976, com *O queijo e*

*os vermes*. Mistura de historiografia e ficção bem ajustada, essa obra de Callado é digna de nota no que concerne ao curso das letras em nosso País.

A qualidade de sua prosa, de seu ritmo de narração, vem da força poética dos trechos em que reflete sobre o tempo, a vida, a morte, o amor. Há muitos elementos que fazem dessa obra determinante no modo de pensar a literatura durante o Regime. Walnice Nogueira Galvão (2005) considera Antonio Callado “o mais constante cronista das metamorfoses da esquerda brasileira do período”. Abrindo um ciclo que pregava a luta armada, *Quarup* “conheceu uma popularidade sem precedentes”. Esse ciclo se completa com os que seguem – *Bar Don Juan e Reflexos do baile* –, “terminando na década de 1980 com *Sempreviva*, cujo protagonista é um ex-guerrilheiro voltando do exílio” (p. 24).

De nossa parte, ao lado de *Fazenda Modelo*, *Quarup* interessa pois ambas pertencem a um mesmo *projeto ideológico*, apesar de possuírem diferenças fundamentais. A subversão de Chico Buarque é total, mesmo se pensamos o sério-cômico – como, por vezes, é conhecida a sátira menipeia ou suas derivações – que parece criar uma atmosfera ligada a um movimento que vai do trágico (triste) para o cômico, e vice-versa. *Quarup* é quase desprovida de elemento cômico – há nela um ambiente próximo ao d'*A Montanha Mágica*, em que os personagens são ideologicamente vozes bem delimitadas. Mesmo os indígenas que poderiam ser representados desprovidos de uma subjetividade marcante são traçados e agem de acordo com sua personalidade.

Se há metaficção historiográfica em *Quarup*, esta seria de um tipo demasiado postiço e em tudo vinculada ao conteúdo e não à forma: quando um grupo de estrangeiros vai ao Xingu para filmar a história de Sônia, a russa, que fugiu com o Anta, o indígena, e encontra o antigo grupo de Sônia, a história fica aí incluída dentro da história com um quê de metaficção, uma ânsia de desvendar o espetáculo de simulacro da própria ficção ante a realidade em transformação. A presença dos irmãos Villas Boas, bem como os prenúncios da Teologia da Libertação, conferem à obra um caráter documental, importante como registro histórico do ponto de vista de seu narrador e do modo como ele vê seu herói.<sup>19</sup>

Essas obras interessam na relação de semelhança e diferença que estabelecem com um certo *Zeitgeist* que lhes é comum.<sup>20</sup> Suas semelhanças estão vinculadas a um tipo de

<sup>19</sup> Conferir a esse respeito, sob um ponto de vista adornoiano, Arturo Gouveia. *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antonio Callado*. Ideia: João Pessoa, 2006.

<sup>20</sup> Ao voltar sua atenção aos livros mais vendidos nas décadas de 1970 e 1980, em uma eficiente análise semiótica com vistas a traçar o perfil dos leitores desse período, Levi Henrique Merenciano esclarece: “Os fatos dos anos 70 mostram conflitos coletivos e um interesse, de mesmo modo, por atitudes engajadas, sobretudo, politicamente como uma forma de se importar mais com o outro indivíduo, com a sociedade. Para isso, os *best-sellers* compunham sua narratividade por meio de ancoragens em que predominavam cenas de conflitos

pensamento, a um conjunto de ideias que estavam muito em voga. Tanto a teologia da libertação, a leitura dos pensadores da Escola de Frankfurt, bem como a sociologia e a crítica literária dialética, ambas de viés materialista histórico e dialético, criaram todo um ambiente de discussão em prol da liberdade que vinha sendo cerceada cada vez mais. E nesse bojo nem é demasiado forçoso lembrar que “Dialética da malandragem” (1970) e *Ao vencedor as batatas* (1977) são de 1970 e 1977, respectivamente, mostrando-se impregnados desse mesmo espírito de época, aproximando-se crítica e literatura.

É importante frisar que tanto em *A revolução dos bichos* quanto em *1984* – livros escritos por George Orwell em 1945 e 1948, respectivamente – a reescrita da história e sua relativização sejam notadamente marcantes: além da máxima incessantemente repetida ao longo do romance, “Quem controla o presente, controla o passado. Quem controla o passado, controla o futuro”, vale lembrar que a profissão de Winston Smith, herói de *1984*, no Ministério da Verdade é reescrever o conteúdo de matérias de revistas.

Todo o drama interior de Winston repousa na questão da memória: as lembranças que ele próprio tinha da mãe e da ex-mulher, as recordações das pessoas que nasceram antes da Revolução que concedeu plenos poderes ao Grande Irmão e ao Partido, o esforço por aprender uma canção folclórica do período pré-revolucionário. Num futuro próximo, o Ingsoc (Socialismo Inglês) mantém a estabilidade das classes inalteráveis em suas diferenças, “Os proles”, como são chamados os “inferiores” que vivem como ratos, possuem um caráter inicialmente exótico (como o do índio norte-americano John, de *Admirável Mundo Novo*), mas que revela as contradições da sociedade que o vê como diferente.

Com um viés mais satírico e fabular que futurista, encontramos *A Revolução dos Bichos*. Sátira demasiado didática, que trata da “Granja do Solar”, em que o porco Major conta aos demais sobre um sonho que tivera: deseja que os animais sejam governados por si mesmos, acabando com o domínio exercido pelos humanos. Esse é o impulso da revolução que expulsa o Sr. Jones da Granja do Solar e faz com que essa seja chamada, a partir de então, de Granja dos Bichos. Os animais estabelecem sete mandamentos para sua nova era pós-revolução:

Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo.  
Qualquer coisa que ande sobre quatro pernas, ou tenha asas, é amigo.  
Nenhum animal usará roupas.

---

armados, sociedades igualitárias, indivíduos com direcionamentos políticos bem definidos, que, já a partir dos anos de 1980, foi direcionada para um maior trato com a individualidade do sujeito. Nesse caso, o fazer dos sujeitos narrativos passou a ser direcionado para uma pluralidade de fazeres e, mais particularmente, para uma preocupação consigo próprio” (2007, p. 9).

Nenhum animal dormirá em cama.  
Nenhum animal beberá álcool.  
Nenhum animal matará outro animal.  
Todos os animais são iguais. (ORWELL, 2007, p. 25)

Estes mandamentos se resumem na máxima “QUATRO PERNAS BOM, DUAS PERNAS RUINS”, escrita, em letras garrafais, acima dos mandamentos. O tempo vai passando e a paz do início não dura muito, pois o porco Napoleão, obcecado pelo poder, expulsa Bola-de-Neve, um porco que trabalhava pelo bem de todos na Granja.

Assim, Napoleão vai reescrevendo o passado que os animais construíram juntos, a fim de direcionar os projetos futuros da Granja. O sonho revolucionário da igualdade entre os seres cai por terra quando os porcos assumem o comando da Granja, formando um novo tipo de exploração, dessa vez não advinda dos humanos, mas dos próprios animais. Os mandamentos são subvertidos, os porcos passam a se humanizar, mudam para a casa grande, passam a usar roupas, desenvolvem comércio com os humanos, passam a andar sobre duas patas e, por fim, os animais não sabiam mais diferenciar quem era homem e quem era porco. Satirizando acontecimentos políticos e sociais como a Revolução Russa e a ideologia desenvolvimentista pós-Segunda Guerra, o autor desenvolve uma fábula cuja profundidade aponta para os problemas de um mundo marcado pelo ódio e o individualismo. Como bem explica Orwell em seu prefácio à edição ucraniana em 1947:

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

*Fazenda Modelo* não é uma releitura de *Animal Farm*, mas pode ser encarada, de certa maneira, como uma reavaliação da tradição da literatura distópica. Ter em mente o diálogo com a obra de Orwell enriquece a leitura e entendimento dos fatos, por permitir uma compreensão mais ampla dos fatos satirizados. Todavia, *Fazenda Modelo* tem sua autonomia enquanto objeto estético, uma vez que incorpora os elementos da tradição a que se filia,

problematizando-os incessantemente. E mais, ao transpor esse universo “revolucionário” da Europa para o espírito “reacionário” que as ditaduras impuseram ao mundo subdesenvolvido, a obra reporta profundas contradições na infraestrutura que certamente trarão consequências às superestruturas. É esse o impulso historiográfico da obra, seu vínculo com a realidade efetiva não permite enxergar um futuro promissor e emancipado. Pelo contrário: tanto desenvolvimento vai transformar os seres em máquinas, e no caso brasileiro, vítimas de nosso atraso histórico, este desenvolvimento vai nos transformar de animais irracionais em vegetais.

A crítica subjacente à figura de Juvenal, em comparação, por exemplo, com a figura do porco Napoleão (de *A Revolução dos Bichos*), demonstra uma avaliação muito próxima da que chega o sociólogo Florestan Fernandes ao analisar as contradições do capitalismo no Brasil da segunda metade do século XX. Uma crítica que se refere a um espírito colonialista que nunca deixou de existir no país, apesar de assumir diferentes manifestações políticas, econômicas e culturais ao longo da história.

As classes oprimidas do Brasil não puderam fazer uma revolução, como em Cuba ou na Rússia, porém a elite governante, com o domínio dos militares, instaurou um ciclo de *contrarrevolução permanente*<sup>21</sup> que inviabilizou qualquer tentativa de mudança da ordem social. Apesar de estar vinculado ao uso da força, o controle por meio das contrarrevoluções permanentes, por ser uma dominação fundamentalmente ideológica e cultural, pode se dar também pela via sutil do voto.

É nesse conjunto de determinantes que compreendemos a obra *Fazenda Modelo* como uma projeção das consequências históricas de se centralizar o controle de toda a sociedade brasileira nas mãos dos militares. Educação, saúde, industrialização e urbanização são temas que fazem parte da obra, pois estavam na ordem do dia do discurso dos militares, e de uma certa maneira fazem parte de um projeto muito maior do capitalismo, que já vinha sendo atacado de Marx a Huxley. Indiferente aos ataques teóricos, a dinâmica do capitalismo se impõe enquanto prática real e efetiva, formando subjetividades dilaceradas por um processo cada vez mais alienado de (des-)humanização.

---

<sup>21</sup> Cf. Florestan Fernandes, *Poder e contrapoder na América Latina*, sobretudo o capítulo 3, “Reflexões sobre as ‘Revoluções Interrompidas’ (uma rotação de perspectivas)”.

## 2.5. Realismo grotesco e mudança

Que é o realismo? Pode *Fazenda Modelo* ser considerada uma obra realista? Em que medida? Na leitura de Bakhtin, tudo aquilo que se refere à realidade ou à sensação do real é realismo. Mesmo um sonho ou uma representação surrealista (que desconstrua os nexos que enformam a realidade) possui um vínculo com o real, para que este possa ser superado ou negado. Representar o real e a realidade cotidiana é um dos principais objetivos da arte. No processo de mudança das relações feudais para as relações capitalistas, também a arte foi-se transformando juntamente com a maneira de representar, bem como aquilo que se representava também mudou. No Renascimento, com o princípio da expansão da ideologia capitalista e o declínio do pensamento cristão, a literatura de François Rabelais foi beber nas fontes populares dos festins carnavalescos, para compor seu universo pautado na renovação e no devir, pela via do riso.

Um ambiente de grande expansão ideológica criava-se, sobretudo, com os avanços científicos e os resultados das grandes navegações, que deram ímpeto a um grande crescimento no vocabulário das línguas, que se formavam paralelamente com os Estados nacionais. Gêneros literários típicos de viagens datam desse período, como as cartas e os diários, por exemplo. Dentre os grandes acontecimentos históricos desta época destaca-se o início do processo de colonização da América.

Este assunto ocupa a atenção de Bakhtin em sua tese sobre *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Nesse livro, Bakhtin explica a construção dos significados na obra do romancista francês do século XVI, François Rabelais (1494-1553), e para melhor entender esse processo é levado a recorrer ao imaginário popular medieval, em que as imagens chamadas de “grotescas” continham uma carga de “concepção de mundo” do coletivo, cujo maior expoente era o carnaval.

Centralizando diversas festas populares que eram assimiladas pelo calendário da Igreja Católica, o carnaval passou a ser o ponto mais importante da cultura popular durante a Idade Média, chegando a durar, no seu apogeu, os três primeiros meses do ano, tamanha a crença que o sustentava.

A origem popular do texto de Rabelais transparece no tom familiar em que desenvolve as ações mais estranhas ou discute temas filosóficos de sua atualidade viva, buscando travar o tempo todo um diálogo com o leitor, com as tradições literárias que satiriza ou perpetua e com

os gêneros provenientes da praça pública durante a realização do carnaval.

No carnaval, o tempo do trabalho é interrompido e um novo tempo é vivido em seu lugar: o tempo da festa. É o mundo às avessas, em que o rei assume o papel do bobo da corte e mesmo os padres se entregavam aos prazeres da carne. Hoje, por mais que a força daquela concepção de mundo tenha se perdido, muitas das tradições carnavalescas ainda subsistem.

Há que se pensar, por exemplo, no Rei Momo, que nada mais é que um rei fictício, que é coroado para os dias da festa. Durante o carnaval, ele era um rei escolhido para ser zombado, entronava-se um rei para rir dele. Ria-se de tudo, de Deus e também do Diabo. Todos os aspectos sérios da vida cotidiana eram despojados de sua seriedade habitual, durante os dias de festa, e revestidos de uma alegria que contaminava toda a atmosfera social.

Os gêneros mais sérios, como os discursos religiosos, jurídicos e científicos eram parodiados e satirizados, com empenho e minúcia. A linguagem era permeada por palavrões e xingamentos, pois estes em geral, sobretudo os palavrões, fazem menção direta às partes baixas do corpo, relacionadas ao seu inacabamento.

A concepção bakhtiniana da “carnavalização” passa a ser vista como um procedimento literário quando a literatura se vale das concepções de mundo calcadas no materialismo das fontes populares. Na literatura carnavalizada há uma relação diferenciada com a representação do corpo, por exemplo. Em oposição às imagens do corpo perfeito, fechado ou acabado (em idade entre 18 e 35 anos, esbelto, síntese de perfeição, como as estátuas gregas), típicas das ideologias dominantes e decadentes, as imagens carnavalescas representam o corpo em processo, inacabado, grotesco, ou seja, prioriza-se a proximidade com o nascimento e a morte (muitas vezes depara-se com a imagem ambivalente da velha prenhe, que simboliza ambos simultaneamente).

Esse processo de construção das imagens Bakhtin chama de “realismo grotesco”: “O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e dos romanos” (BAKHTIN, 1993, p. 27). Este método não desaparece da cultura, apesar de excluído da arte dita oficial, mas continua se desenvolvendo, paralelamente, em alguns domínios “inferiores” e não-canônicos, como as artes plásticas cômicas, as pinturas cômicas de vasos e muitas variedades da literatura cômica.

A relação com a materialidade no realismo grotesco possui uma forte ligação com a percepção do tempo histórico. As festas (centralizadas no carnaval) eram realizadas ao final do período das colheitas, ou seja, eram a celebração do trabalho. Após meses de muito

trabalho árduo, depois do tempo de plantar, de esperar, de colher, vem o tempo de comer aquilo que vem da terra, o fruto do trabalho.

As imagens que celebram Gáster (o ventre) nos livros de Rabelais não tratam de um mero ventre biológico animal, mas é a própria encarnação das necessidades materiais de uma coletividade humana organizada. Como demonstra Bakhtin no texto sobre os fundamentos do cronotopo folclórico, a primeira percepção diferenciada do tempo registrada nas imagens enunciativas humanas acontecem com o processo de sedentarização e invenção da agricultura: a percepção das estações do ano, sua relação com as fases da produção agrícola. Daí a milenaridade das imagens da cultura popular que ecoam na obra de Rabelais.

A ideologia oficial da Idade Média era verticalizada, o mundo espiritual, superior, elevado é muito mais valorizado que o mundo terreno; é preciso sacrificar a vida terrena para galgar a paz eterna pós-túmulo, no reino dos céus. Ao trazer o procedimento de rebaixamento para sua narrativa, Rabelais inverte a própria cultura oficial, que de fechada, acabada e vertical, ganha uma dimensão de horizontalidade, ao valorizar a materialidade e sua constante transformação.

De fato, no realismo grotesco, por sua origem no imaginário carnavalesco, as inversões paródicas não têm somente um caráter genérico de rebaixar gêneros textuais “elevados”, mas também topográfico, pois visa-se trazer as questões filosóficas, religiosas, políticas e morais ao nível do chão, de sua palpabilidade, num vocabulário simples e inteligível a todos os cidadãos comuns.

No século XX há um ressurgimento do grotesco. Para Bakhtin, sua evolução é “complicada e contraditória” (1993, p. 40), chegando a duas linhas distintas: a *modernista*, vinculada aos surrealistas, expressionistas etc., em que não mais se valoriza o riso regenerador da Idade Média, tampouco se mantém a carga de concepção de mundo das imagens rabelaisianas; e a *realista*, “que retoma as tradições do realismo grotesco e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas (Pablo Neruda)”.

Chico Buarque também explora muito a imagem e a referência ao Carnaval. Seu primeiro disco compacto de 1965 continha duas músicas “Pedro, Pedreiro” e “Sonho de um carnaval”. Esta havia sido cantada por Geraldo Vandré em abril de 1965, concorrendo sem ser classificada no festival da TV Excelsior que foi vencido pela canção “Arrastão”, de Vinícius de Moraes e Edu Lobo, cantada por Elis Regina. Reproduzimos a letra de “Sonho de um Carnaval”:



Carnaval, desengano  
 Deixei a dor em casa me esperando  
 E brinquei e gritei e fui vestido de rei  
 Quarta-feira sempre desce o pano

Carnaval, desengano  
 Essa morena me deixou sonhando  
 Mão na mão, pé no chão e hoje nem lembra não  
 Quarta-feira sempre desce o pano  
 Era uma canção, um só cordão  
 E uma vontade  
 De tomar a mão  
 De cada irmão pela cidade

No carnaval, esperança  
 Que gente longe viva na lembrança  
 Que gente triste possa entrar na dança  
 Que gente grande saiba ser criança<sup>22</sup>

A canção pauta-se sobretudo pela imagem da ausência dos elementos, em que mesmo aquilo que se desfruta já possui em si a sensação de desvanecimento na quarta-feira de cinzas. Como o título da canção sugere, é um *Sonho* de um Carnaval, ou seja, um gênero – o sonho – radicalmente individualizado e solitário, em que há a vontade e a esperança da união entre as pessoas num só cordão e de suas vozes no coro de uma só canção. A relação entre o carnaval de Rabelais e o de Chico Buarque é ampla, porém quase distinta, sendo o carnaval que Chico pôde viver na segunda metade do século XX uma desintegração do carnaval de Rabelais, ao menos no que diz respeito ao seu ímpeto revolucionário e transformador. A metáfora de “tomar a mão de cada irmão” ressoa mais como um apelo utópico do que como uma possibilidade alegre e abundante como é o caso de Rabelais. Só a cultura popular é capaz de lutar diretamente contra os efeitos diretos da alienação no cotidiano tanto coletiva como individualmente; e, nesse ponto, o carnaval experienciado por Rabelais, no início do século XVI, era o do tempo da transformação, da superação consciente da dominação da Igreja Medieval e a aproximação de uma era de maior liberdade.

Essa nova era deveria ser um novo salto na consciência universal do homem. Novos paradigmas deveriam ser traçados com novas visões de mundo, mais realistas e materialistas. E de certa maneira houve um novo sentimento de tempo, um sentimento do tempo que flui. Uma nova percepção do tempo é inseparável de uma nova percepção do espaço.

<sup>22</sup> Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=chico\\_66.htm](http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=chico_66.htm) acesso em 04/07/2012. A Carnavalização como um recurso estético em Chico Buarque tem sido amplamente discutida pela crítica literária. Conferir sobre esse aspecto o artigo "Carnavalização no cancionário de Chico Buarque", de Luciana Eleonora de Freitas Calado. In: FERNANDES, 2004, pp. 273-284.

## 2.6. Tempo e espaço

Em sua segunda edição da obra “Problemas da Poética de Dostoiévski” – a primeira é de 1929 e a segunda de 1963 –, Bakhtin acrescentou uma análise historiográfica do romance, sendo levado ao exame dos muitos outros gêneros que o romance foi incorporando ao longo de sua extensa existência. Esse exame está amplamente desenvolvido – porém sob uma outra ótica, que é parte indissociável da arquitetura de seu pensamento sobre a literatura – com o conceito de *cronotopo*. Esse conceito é tomado do sistema filosófico de Immanuel Kant (1724-1804), mais especificamente das categorias que ele chama de *a priori* – o tempo e o espaço –, aliando este conhecimento à leitura da teoria de Albert Einstein sobre a inseparabilidade dessas categorias: o tempo só pode ser percebido em relação ao espaço, bem como o espaço só é apreendido no tempo. O tempo seria a quarta dimensão do espaço.

As artes plásticas e visuais e, sobretudo, a arquitetura projetam-se predominantemente no espaço, na modificação de um dado espaço, no tempo. O princípio condutor do cronotopo, em literatura, é o tempo, pois a arte literária se projeta principalmente no tempo (da ação, da escrita, da leitura etc). No livro *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance* (2002), Bakhtin desenvolve uma minuciosa genealogia do romance no que chama de “Ensaio de Poética Histórica”, sistematizando as modificações que o cronotopo apresenta em cada fase de desenvolvimento do gênero. Essa discussão nos interessa para entendermos como os gêneros podem figurar por meio da paródia em diferentes contextos. Afinal é no cronotopo que o gênero se expressa. Para compor uma paródia ao gênero *novela* – seja ela futurista, de cavalaria, ou pecuária –, ao gênero *romance*, ao gênero *fábula*, ao gênero *distopia*, é preciso estabelecer uma posição axiológica com esses mesmos gêneros, com os significados que eles portam simplesmente por serem gêneros singulares que se diferenciam uns dos outros no conto que estabelecem, nos limites elásticos e maleáveis de cada gênero.

Entre os séculos II e VI a.C., situa-se um primeiro embrião do romance: o romance de aventuras de tipo grego, ou sofista. Seus enredos apresentam quase os mesmos elementos e motivos: duas personagens aparecem, se apaixonam, são separadas “pelo destino”, ao final se encontram e se casam. O desenvolvimento espacial é amplo (geralmente 5 países ou mais, porém sem caráter exótico), o tempo corresponde ao “acaso” (as coisas acontecem de

repente). O cronotopo da estrada surge nesses romances com o motivo do encontro: num determinado tempo-espaço duas personagens e suas trajetórias se cruzam, e qualquer tipo de encontro, reconhecimento, não-reconhecimento, pode acontecer. Esse gênero era produzido e consumido em geral por mercadores, comerciantes que viviam da navegação. O *Candido*, de Voltaire, é uma paródia do romance de tipo grego, que esteve muito em voga nos séculos XVII e XVIII, também chamado de “romance barroco”. Voltaire não deixa de computar

qual seria o tempo real de uma dose de aventuras romanescas e de “reveses da sorte” do herói. Os seus heróis (Candido e Cunegundes), no fim do romance, tendo superado todas as dificuldades, unem-se num enlace feliz e previsto. Mas infelizmente eles já estão velhos, e a maravilhosa Cunegundes mais parece uma bruxa velha e desforme. A satisfação do desejo sucede à paixão quando então ela já é biologicamente impossível. (BAKHTIN, 2002, p. 217)

Sua sátira tem por objetivo reprovar a filosofia de Leibniz – fundamentada na *casualidade* dos fenômenos –, nitidamente percebido na figura do conselheiro Dr. Pangloss, mentor intelectual de um otimismo insustentável. Mas o interessante de *Candido* é que ele perfaz essa crítica no plano da forma, da estrutura. Isso se dá porque Voltaire transforma a *casualidade* em ritmo valendo-se do *tempo do acaso*, em que as coisas acontecem “de repente”, “ao acaso”. Colocando suas personagens à disposição do tempo do acaso característico do romance grego de aventuras, Voltaire consegue levá-las aos mais diferentes espaços com muita facilidade, pois “o tempo de aventura do romance grego exige uma extensividade espacial *abstrata*” (BAKHTIN, 2002, p. 224).

A esse tempo de aventuras, os escritores latinos – em especial, Apuleio e Petronio –, acrescentam um tempo de costumes (de um povo, família, grupo social). Ao contrário do romance de aventuras de tipo grego, em que as personagens centrais no início da narrativa são de uma determinada maneira e, ao final, continuam iguais, nos latinos, a metamorfose chega a atingir, em Ovídio por exemplo, um valor quase maravilhoso. Essa ideia de transformação, de certa maneira, dá à literatura um impulso histórico consciente de que ela até então não dispunha, sobretudo se pensarmos nas autobiografias e biografias antigas, em cujo transcurso da vida de um indivíduo estava assinalada parte dos costumes e das ações louváveis ou reprováveis naquelas circunstâncias espaço-temporais. Estes textos eram escritos para perpetuar um *dever ser* perante as gerações leitoras, com vistas a formação de uma imagem pública.

É, justamente, na subversão desse aspecto – público – que reside a força da

metamorfose de Lúcio, o herói do *Asno de Ouro*, de Apuleio. Ao ser transformado em asno, Lúcio passa pelas mais diversas situações que dizem respeito à vida privada das pessoas, levando à literatura o que os gêneros elevados e sérios deixavam de fora, expondo as personagens e suas vidas íntimas, rebaixando-as. Todavia, o sentimento das contradições sociais somente adere à literatura por meio do cronotopo do folclore popular. Isso se dá, mais especificamente, com o recurso de inversão histórica, ou seja, representa-se algo como situado no passado, mas, em realidade, este evento poderá ou deverá realizar-se no futuro; da utilização e combinação de imagens escatológicas (comer, beber, excretar, nascer, morrer, reproduzir-se) que focalizam a ambivalência do corpo em processo; e da construção do fantástico realista do folclore na literatura, que se apoia nas possibilidades e necessidades do seu grupo específico, não saindo dos limites do nosso mundo material e real (BAKHTIN, 2002, p. 264-9).

O trapaceiro, o bufão e o bobo desempenham assim um papel fundamental na literatura, dando voz ao universo satírico do folclore popular, dos teatros de rua, dos festins carnavalescos. Essas três personagens criam em torno de si tipos especiais de cronotopo, sua própria existência é figurada, fazendo desse tipo de personagem um símbolo impregnado de metalinguagem; elas mostram a exterioridade dos homens, principalmente as suas imperfeições, salientam-nas com fim cômico; ao mesmo tempo que expõem as outras personagens ao ridículo (risível), também elas são objeto de riso. A introdução dessas figuras na história do romance está associada à reflexão sobre a posição do autor na literatura. “O romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida como também a posição para tornar essa vida pública” (BAKHTIN, 2002, p. 277).

Com a presença dessas figuras, a literatura pôde colocar em relevo a hipocrisia e a falsidade das relações humanas de maneira cômica; possibilitou, por outro lado, a “revelação do homem interior (BAKHTIN, 2002, p. 279)”, com a subjetividade livre e independente do tipo excêntrico. Uma boa maneira de denunciar a hipocrisia e o “convencionalismo pernicioso” das relações sociais aparece sob a forma da “incompreensão, intencional no autor e ingênua e crédula nos personagens”. O romance picaresco, a alegoria prosaica e muito da prosa dos séculos XVIII e XIX ainda usam essas figuras. Reminiscências dessas imagens aparecem ainda no século XX e XXI, na música, no cinema, na televisão e, também, na literatura.

De forma sintética, poderíamos destacar alguns tipos mais ou menos estáveis de

cronotopos ao longo da história do romance: o cronotopo da estrada, do encontro; o do castelo ou da antessala, onde o espaço está impregnado de tempo; o cronotopo dos costumes provincianos, geralmente agrupados na imagem de uma cidadezinha do interior; e os cronotopos de crise (característicos em Dostoiévski) em que os momentos de maior tensão se resolvem em locais como a soleira, o limiar, a escada, e as personagens parecem estar sempre a ponto de explodir, sempre em seus limites mentais, físicos e morais. Esses momentos do cronotopo ao longo da história da literatura e suas transformações revelam uma sensação íntima do tempo na vida cotidiana, seja das camadas populares, seja das elites dominantes. Evidentemente, uma relação cronotópica vai conter outros cronotopos menores que dialogam com os maiores.

Em *Fazenda Modelo*, vê-se que tempo e espaço são relativos, percebidos diferentemente. O espaço da fazenda é apresentado cartograficamente em dois momentos, que assinalam, no tempo, a transformação e o desenvolvimento da mesma.<sup>23</sup> Vista pelo mapa ela parece com a ilha de Utopia descrita por Morus.

A ilha de Utopia tem duzentos mil passos em sua maior largura, situada na parte média. Esta largura diminui gradual e sistematicamente do centro para as extremidades, de maneira que a ilha inteira se arredonda em um semicírculo de quinhentas milhas de arco, apresentando a forma de um crescente, cujos cornos estão afastados onze mil passos aproximadamente. (MORUS, 2011, p. 69)

A desconstrução do tempo, e consequentemente do espaço, está diretamente ligada à posição do autor no romance moderno, aos seus pontos de vista. A perspectiva do romance moderno (em tudo aparentada à perspectiva da arte de vanguarda do século XX) proporciona um certo apagamento dos contornos das personagens, apresentando uma forte “desrealização” da vida cotidiana. Afastado da necessidade de representar a realidade com a fidelidade de um espelho, o romance moderno – na esteira do pensamento de Anatol Rosenfeld – rompe com o compromisso da *mimese*, dando mais ênfase ao modo particular que cada sujeito particular possui sobre a vida social. O “ser humano, na pintura moderna é dissociado ou 'reduzido' (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo). *O retrato desapareceu*. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e 'falsificações’”. O próprio surgimento da perspectiva central (Renascimento) ou da perspectiva grega (sofista) é uma

---

<sup>23</sup> Anexos I e II

característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo, fenômeno fundamental da época sofista e renascentista.

A perspectiva cria a *ilusão* da tridimensionalidade, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse *absoluto*. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas. (ROSENFELD, 1996, p. 77-8)

E assim, com o aprofundamento e abandono do realismo dito tradicional a “visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos”(ROSENFELD, 1996, p. 81).

*Fazenda Modelo* possui um tom ambivalente de distanciamento dos fatos sociais, distanciamento que é enfatizado pelo aspecto fabular da narração. Mais do que simplesmente representar o Brasil sob controle do governo militar, vistos de longe – o livro foi escrito enquanto o autor estava na Itália – os governos ditatoriais na América Latina são muito semelhantes entre si, atuando como tentáculos do imperialismo norte-americano, buscando a consolidação do capitalismo tardio, aspecto histórico que a obra visa incutir no público leitor. As cercanias da Fazenda, como o comprovam os mapas<sup>24</sup>, demonstram esta leitura mais generalizante da obra que mesmo estando ligada às mazelas do cotidiano brasileiro, não deixa de possuir uma face que se volta aos outros países em situação semelhante à nossa.

As relações entre o tempo e o espaço em *Fazenda Modelo* são variadas e complexas. Cada episódio, de certa maneira, possui ao menos um cronotopo próprio, e a união de suas células dá o todo da obra, ou seja, sua projeção espaço-temporal totalizante. Se pensarmos no auditório fictício ao qual se recomenda a obra – “pecuaristas de todo o mundo” –, vemos que a obra se dirige a um público específico, pois, ainda que de modo satírico a obra possui ares de tratado científico.

Esse direcionamento da obra está vinculado ao mesmo impulso satírico que move “Uma modesta proposta”, de Jonathan Swift, cujo objetivo de “prevenir que, na Irlanda, as crianças pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República”<sup>25</sup> é recolocado, de maneira fabular e metafórica, no caso do desenvolvimentismo brasileiro. A crescente miséria em que se encontram muitas famílias da Irlanda, que não viam

---

<sup>24</sup> Anexos I e II

<sup>25</sup> Disponível em <http://www.cpihts.com/PDF/JONATHAN%20SWIFT.pdf> acesso em 30/04/2013

outra saída senão a mendicância, é sem dúvida um problema de ordem econômica e social. No entanto, a solução é absurda: alimentar as crianças irlandesas até a idade de um ano e depois vendê-las como carne no mercado internacional:

Foi-me garantido por um muito sábio americano do meu conhecimento, em Londres, que uma criança jovem e saudável, bem alimentada, com um ano de idade, é do mais delicioso, o alimento mais nutriente e completo – seja estufada, grelhada, assada, ou cozida. E não tenho qualquer dúvida de que poderá igualmente ser servida de fricassé ou num “ragout”.

Portanto ofereço humildemente à consideração pública que, das cento e vinte mil crianças já computadas, se possam reservar vinte mil para criação. Desta parte, apenas um quarto deverá ser de machos – o que já é mais do que permitimos às ovelhas, ao gado bovino e ao suíno. A minha justificação é que estas crianças raramente são fruto do casamento, uma circunstância não muito considerada pelos nossos selvagens, pelo que um macho será suficiente para servir quatro fêmeas.

Deste modo, as restantes cem mil, com um ano de idade, poderiam ser oferecidas para serem vendidas às pessoas de qualidade e fortuna reino fora – advertindo sempre a mãe para que as deixe mamar à vontade no último mês a fim de as tornar rechonchudas e gordas, dignas de uma boa mesa. (idem)

O realismo da séria argumentação em prol da viabilidade da proposta “modesta” e de seu caráter positivo para a nação choca-se com a visão excessivamente reificadora: veem as crianças como carne, e não mais como sujeitos. Não se trata, ainda, de um castigo imposto a um servo estrangeiro ou criminoso, mas da compensação por terem nascido em famílias miseráveis. Obviamente, trata-se de um panfleto satírico, mas o simples fato de levantar a hipótese e defendê-la com argumentos racionais, evidencia o modo desumano como vivem muitas pessoas, que podem, sim, serem reduzidas ao seu preço de carne morta.

*Fazenda Modelo* também dialoga parodicamente com o gênero panfleto, trazendo à tona discursos que são orientados por suas intenções políticas, mas sempre guardando certa distância cômica com qualquer ponto de vista. Somente no conjunto da obra é que ela se mostra efetivamente materialista e crítica, não apenas ao presente personificado pelas ditaduras, mas ao processo de desenvolvimento que levou a esse termo. Por “humanizar” o gado na fábula, a obra mostra como o trato que o homem confere aos animais em muito está associado ao discurso racista e sexista. O “especismo” que esteve em voga na década de setenta se coloca com um pano de fundo, que emerge do plano do conteúdo para o plano da forma. O tratamento dado aos animais em *Fazenda Modelo* se confunde com o que era dado aos negros há menos de um século.

Há um tempo mítico que rege o período “pré-ato”, um tempo de liberdade e de integração entre sujeito e natureza. Ainda que a representação desse aspecto mítico se dê de forma satírica, a breve temporada antes do ato que concede os poderes a Juvenal figura como contrastante ao período desenvolvimentista da fazenda, mostrando, na evolução das células narrativas, como essa separação entre o sujeito e a natureza ocorre gradativamente. Porém, a intenção do discurso oficial é impor um novo mito, que só pode se manifestar numa nova relação com o tempo, com o sentimento íntimo do tempo. O mito do progresso e do crescimento econômico instaura uma nova relação cotidiana que se estende aos habitantes da fazenda, sobrepondo-se ao tempo em que viviam felizes e desregradamente pelos vastos pastos da fazenda.

A superconcentração do espaço – tudo se desenvolve nos limites e cercanias da fazenda – coloca a limitação do movimento, mas possibilita o trato amplamente abstrato com o tempo narrativo. O pouco que é retratado do período pré-Juvenal em contraste com o detalhismo do período desenvolvimentista fica sufocado pela brutalidade da transformação a que são submetidos as personagens, formando a ideia de ritmo acelerante que se opõe ao marasmo inicial.

Algo semelhante, mas inverso, acontece em *A Montanha Mágica*: Hans Castorp passa sete anos de sua vida no sanatório Berghof, narrados pormenorizadamente ao longo de quase oitocentas páginas, e no último capítulo, mais precisamente nas últimas quatro páginas do romance, quando já estava “completamente incapaz de sequer ventilar a ideia do regresso à planície...” (MANN, 1992, p.791), é atirado aos horrores da Guerra, quando o narrador o perde de vista, ferido na perna, misturando-se à multidão de pessoas sem perspectiva de futuro. A relação com o tempo percebido, experienciado, é sem dúvida uma das reflexões mais importantes dessa grande sátira menipeia da modernidade.

Vitória R. X. Silva (2009) faz coincidir polifonia e foco narrativo. Ao tratar de “polifonia”, sua dissertação se restringe à leitura de Alfredo Bosi sobre o conceito, que, por sua vez, fez, um recorte sobre o engajamento desse fenômeno estético, de como a pluralidade de vozes apresenta-se democrática se comparada a um narrador autoritário e centralizador do ponto de vista. Um texto de fôlego sobre polifonia em Chico Buarque, que acreditamos tema extenso e não ao alcance desse trabalho, deve se referir ao conjunto de sua obra, como Bakhtin considera a obra de Shakespeare, e discutir a presença e o desenvolvimento de alguns aspectos da sátira menipeia (gênero porta-voz da carnavalização em literatura moderna).

Pensar em *Fazenda Modelo* como um romance polifônico é cometer uma dupla



negação: primeiro nega-se o próprio conceito de polifonia, cuja vontade é de combinar as mais variadas vozes em muitos planos. Na polifonia as personagens possuem uma “liberdade relativa”, dando sempre a última palavra sobre si mesma. Isso nega um princípio fundamental da *Fazenda Modelo* o narrador centraliza as vozes, e mesmo os diários são escritos no mesmo estilo dele, não variam quanto ao ritmo nem ao repertório das palavras, tudo vem incorporado ao seu ponto de vista, à sua voz, tudo parece estar embebido do discurso indireto livre. Também as personagens não podem emitir a última palavra sobre si mesmas, não há como ter certeza quanto ao próprio futuro: a *Fazenda Modelo* não é um espaço onde floresçam quaisquer tipos de liberdade.

Seu trabalho também analisa o cronotopo, mas permanece na exterioridade das imagens, que recorrem ao realismo grotesco compondo a imagem da transformação histórica e individual. Sua discussão nesse sentido é válida, pois, de fato, *Fazenda Modelo* é abundante em elementos do grotesco, como quase tudo o que se filia a tradição satírica e cômica em geral. Os elementos do baixo corporal (as áreas sexuais e os excrementos) são tidos como “impuros” pela ideologia dominante, que geralmente valoriza o corpo livre de suas “imperfeições” e inacabamentos. Em sua dissertação, encontra-se uma listagem das séries de imagens que tratam: 1) do corpo do ponto de vista fisiológico; 2) de séries de nutrição; 3) de série da bebida e embriaguez; 4) de séries sexuais; 5) de séries dos excrementos; 6) de séries das vestimentas. Num conjunto coeso, essas imagens redundam num movimento de renovação, posto que rebaixam os discursos da ideologia dominante.

No entanto, a leitura de Vitória Silva parece não avançar quanto aos ensaios de poética histórica (nos quais Bakhtin discute as formas de tempo e cronotopo no romance), pois ela se detém no capítulo que trata das inversões históricas e das formas folclóricas do cronotopo, bem como no capítulo sobre o cronotopo de Rabelais, mas é do capítulo em que trata do “bufão, do trapaceiro e do bobo” que podemos extrair as reflexões mais consistentes no que concerne à obra de Chico Buarque e de tantos outros que queriam fazer ouvir suas vozes num período de silenciamento inclusive dos pensamentos. Pela figura ingênua de João-Adão, os casos mais estranhos são relatados com um certo tom de *cordialidade inerente*. Esta cordialidade soa como uma característica dos habitantes da fazenda quando vistos pelo olhar do outro, dos estrangeiros:

Enquanto isso os invisíveis se divertiam de a gente andar meio de lado, sacudindo, balanço que não é dança, é o desengonço da nossa bitola nos trilhos, que não são nossos. Os invisíveis gostavam. Riam de nós plantando

goiaba e só comendo goiabada. Riam muito da gente ser risonha até quando pega fogo. E agora os indizíveis, que sempre se interessaram na nossa bagunça, resolvem patrocinar nossa nova ordem, que não é nova nem nossa. Os indivisíveis gozam de haveres e poderes na Fazenda, se não por escritura ao menos por usucapião. (BUARQUE, 1976, pp. 31-32)

A impossibilidade de se afastar de uma espécie de limbo situado entre a ordem vigente e a desordem almejada – ou melhor, entre a desordem real e a ordem utópica – fez desse narrador de Chico Buarque um caso à parte na sua época, levando-o a incorporar dados da nossa sociedade de senhores e agregados, de nossa literatura malandra e do discurso dominante (o do desenvolvimentismo) sem apegar-se a nenhuma dessas instâncias, mantendo com todas elas uma certa distância cômica e crítica.

### **2.7. Instabilidade formal: gêneros em diálogo**

A necessidade política que gerou *Fazenda Modelo* não impede, sobremaneira, que aspectos de ordem estética se manifestem em sua plenitude. Na verdade, a necessidade política, convertida em força artística, gera uma necessidade estética, uma maneira peculiar de comunicar um enunciado. A mensagem fortemente ideológica – que Hélio Pólvora associa ao “panfleto” – implica a utilização de uma forma que lhe sirva adequadamente e seja também uma força geratriz de sentido no todo da obra, tornando-se estrutura significativa. *Fazenda Modelo* concentra tantos expedientes literários por trás de uma simples sátira – ou fábula, como prefere o próprio autor – que torna difícil o seu exame, pois corre-se o risco de não se dar a devida atenção a todos os seus elementos mais relevantes.

Primeiramente, a pluralidade de gêneros. Como o próprio subtítulo já sugere, não se trata propriamente de um romance, mas de uma “novela”, e mais: “pecuária”. O adjetivo “pecuária”, colocado ao lado do termo que inscreve a obra dentro do gênero “novela”, especifica ainda mais a filiação genérica da obra, suscitando algo em relação às “novelas futuristas” e à ficção científica. A preocupação com a criação de um ambiente “subversivo” principia-se pela subversão do gênero, pois não se trata de uma simples novela, mas uma “novela pecuária”. Colocado no lugar de “futurista”, o termo “pecuária” funciona como um signo de atraso histórico que perpassa toda a narrativa.

De acordo com o *Dicionário de Termos Literários*, do professor Massaud Moisés, a

novela, por sua extensão, situa-se a meia medida entre o conto e o romance. Quanto à sua estrutura, apresenta a ação essencialmente multívoca e polivalente, ou seja, ostenta pluralidade dramática. “Constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas portadoras de começo, meio e fim. [...] Todavia, cada unidade não é autônoma: a sua fisionomia própria resulta de participar de um conjunto, de tal forma que, separada dela, não tem razão de ser” (MOISÉS, 1988, p.363). O tempo da narrativa segue numa estrutura linear: sem a restrição cronológica, o autor pode fazer uso arbitrário do tempo da ação. Apesar de poder observar o transcurso vital das personagens desde o seu nascimento, foca-se nos “momentos em que se processa cada 'aventura' e reduz o passado a umas breves notações”. O tempo histórico e cronológico impõe uma ordenação horizontal aos eventos, segundo uma rígida causalidade. Predominantemente no presente, torna-se importante, na medida em que o novelista se utiliza do tempo para produzir os efeitos de surpresa no leitor e criar a ilusão de novas expectativas. Daí a sensação paradoxal de intemporalidade da novela. O espaço está vinculado ao tempo. A pluralidade dramática pressupõe a pluralidade espacial; a tendência ao deslocamento contínuo de personagens é característico das novelas.

Por suas origens, a novela caracteriza-se por desenrolar-se numa geografia fictícia, mero cenário para a fabulação, que constitui o principal foco de interesse do narrador. Na verdade, a novela se identifica pelo predomínio da ação. Marcadamente ativa, antianalítica, não se detém nos transe psicológicos das personagens e das situações em que se envolvem. (MOISÉS, 1988, p.364)

Nessa perspectiva, *Fazenda Modelo* parodia a novela como um gênero em si. Isso se dá de várias maneiras. Além do espaço como “mero cenário para a fabulação”, o tempo em *Fazenda Modelo* também pode ser lido como paródia do tempo da novela cuja característica é estar fragmentado em suas células, que possuem começo, meio e fim próprio e dão a noção de ritmo “acelerado” ao todo da novela. O tempo em que vivem os habitantes da fazenda após o controle de Juvenal pressupõe o crescimento de sua otimização, é a representação, no plano do conteúdo, de um dado formal satirizado, redundando os dois planos num mesmo efeito de sentido.

Diferentemente do romance, em que há uma busca pela alma da personagem, na novela as personagens são estereotipadas, “aparecem e desaparecem”, são substituíveis. “Quais títeres do narrador obedecem ao comando do escritor e a circunstâncias artificiais criadas à sua volta” (MOISÉS, 1988, p. 366). Ora, é esse o ambiente em que vivem os bois e

vacas de *Fazenda Modelo*. Estão todos submetidos ao comando de Juvenal e às circunstâncias artificiais que ele propõe. Para compor uma sátira ao modelo de vida cotidiana propagado pela ideologia dominante – modelo calcado principalmente no progresso técnico e no conforto proporcionado pela tecnologia – o autor valeu-se de um gênero que tem esse aspecto como um dado de sua estrutura, immanentemente reificador. A situação escapa ao controle de Juvenal, ao seu projeto modernizador, pois a total coisificação do homem é impossível. Se estivermos no campo da fábula, buscando seu ensinamento *moral essencial*, veremos que *Fazenda Modelo* nos ensina sobre a impossibilidade de se eliminar uma essência humana questionadora e criativa, impossibilidade essa só ultrapassada pelo genocídio.

O capítulo XVIII, “Ato final”, é representativo desse aspecto pois é também uma paródia dos atos institucionais, ao passo que reflete sobre o todo da obra, sobre o seu encerramento. Este capítulo é composto de dezenove linhas, da primeira à décima segunda é todo metalinguístico, no sentido de refletir sobre a forma do próprio ato, e só daí em diante é que traz a informação do extermínio do gado para o plantio de soja, economicamente mais viável:

### XVIII

#### ATO FINAL

Por meio de um ofício bastante complicado, como que encabulado, cheio de acidentes gramaticais, acentos agudos, crases ameaçadoras, reticências, parênteses e/ou hífen, aspas, e mais vírgulas, sempre separando sujeito e verbo, como se aquele sujeito não fizesse questão de assumir seu verbo, e, através de um ato desses, que eu não gostaria de incluir aqui, mesmo porque está dando praia, e eu não tenho nada com isso, isso é novela, é só bestialógico, então Juvenal mandou liquidar o gado restante, ele compreendido, decretando o fim da experiência pecuária, na Fazenda Modelo, e destinando seus pastos, a partir deste momento histórico, à plantação de soja tão somente, por que resulta mais barato, mais tratável e contém mais proteína.  
(BUARQUE, 1976, p. 129)

Ainda, seguindo o conceito de “novela” de Massaud Moisés, vemos que o epílogo da

novela está articulado à sua “macroestrutura”. Seguindo linearmente, as novelas exemplificam “à perfeição o que se poderia chamar de obra 'fechada’”, pois as células dramáticas parecem bastarem-se a si próprias, estabelecendo com a vida vínculos indiretos. Essencialmente “fechada”, mas estruturalmente “aberta”, uma vez que, “colocado o ponto final na sucessão de episódios, outros poderiam ser acrescentados, bastando chamar à cena acontecimentos posteriores, ou personagens secundárias, cuja existência não se completara no correr da fabulação” (MOISÉS, 1988, p.368).

A crítica estabelece relações da obra com a alegoria, a sátira, a novela, a distopia e a fábula, termos que possuem certa proximidade, mas concentram diferenças fundamentais. Certamente a obra encerra muitos aspectos de todos esses gêneros, sem se apegar a eles, se a necessidade de ater-se a um gênero e exauri-lo, talvez daí a impressão de Hélio Pólvora de que a sátira não se sustenta na obra.

Vista de um ângulo geral a obra filia-se à sátira, atualizando o gênero, dobrando-o ao sabor da busca de um dado efeito de sentido. A sátira – que não consegue sustentar a si mesma, na opinião de Hélio Pólvora – é a grande arma discursiva da qual se vale a obra para compor sua crítica à realidade social. O riso – e em especial a ironia – atuam de modo a revelar as verdades ocultas sob o objeto satirizado.

Quando se debruça sobre a obra de Dostoiévski, Bakhtin discute aspectos dos mais variados gêneros que alimentaram o romance ao longo de sua formação. Entre os mais antigos está a sátira menipeia, que “tornou-se um dos principais veículos da cosmovisão carnavalesca da literatura” (BAKHTIN, 1997, p.113). Bakhtin discorre sobre catorze características da menipeia que se articulam indissociavelmente enquanto modo de representação do mundo, desenvolvendo-se paralelamente ao diálogo socrático. Apresenta-se aqui uma breve exposição desses aspectos, que nem de longe representam a complexidade do exame empreendido por Bakhtin:

1. Riso: aumenta o peso do elemento cômico, em comparação ao diálogo socrático.
2. Excepcional liberdade de invenção filosófica e do enredo: a menipeia liberta-se das limitações histórico-memorialísticas inerentes ao diálogo socrático.
3. Situações extraordinárias (de fantasia audaciosa): tem por finalidade provocar e experimentar uma ideia filosófica.
4. Combinação do fantástico livre e do simbolismo (às vezes, o místico-religioso) com o *naturalismo de submundo*, das camadas mais baixas da sociedade, ao submundo

humano.

5. A menipeia como o gênero “das últimas questões”, em que se experimentam as últimas posições filosóficas: isso se dá por sua inventividade combinar-se a um excepcional universalismo filosófico em sua visão de mundo, funciona como uma síncrese (confronto) das últimas atitudes no mundo.
  6. Estrutura triplanar (oscilando entre o Céu, a Terra e o Inferno) e diálogos no limiar (do Céu, do Inferno, de uma situação crítica qualquer).
  7. Fantástico experimental: aspecto estranho à epopeia e à tragédia antigas, caracteriza-se por uma observação feita por um ângulo de visão inusitado.
  8. Experimentação moral e psicológica: a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem (loucura, dupla personalidade, devaneio incontido, sonhos extraordinários, paixões limítrofes com a loucura).
  9. Cenas de escândalo e comportamentos excêntricos: rompem com a norma comportamental estabelecida e com a etiqueta, aparece a palavra inoportuna que desmascara e causa reconhecimento.
  10. Oxímoros e contrastes agudos: como o imperador escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre etc. Ela joga com ascensões e decadências, mudanças bruscas e toda sorte de casamentos desiguais.
  11. Elementos de utopia social: introduzidos muitas vezes por sonhos ou viagens a países misteriosos.
  12. Emprego de gêneros intercalados: novelas, cartas, orações, simpósios etc., e sobretudo, pela fusão da prosa e do verso.
  13. Multiplicidade de estilos e pluritonalidade: forma-se um novo enfoque da palavra enquanto matéria literária, valendo-se de vários estilos e tons que são re-significados.
  14. Sua atualidade “jornalística”: a menipeia perscruta novas tendências da evolução do cotidiano, mostrando os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade, além de serem ricas em alusões a grandes e pequenos acontecimentos.
- (BAKHTIN, 1997, p.115-19)

Justapostas à *Fazenda Modelo*, essas categorias da sátira menipeia sintetizam grande parte do arsenal estilístico que compõe a obra. A sátira é um gênero fundamental para se compreender o desenvolvimento da prosa e, sobretudo, as implicações de sua permanência nos romances contemporâneos, como portadora da visão carnavalesca da vida.

A sátira, efetivamente, surge da observação dos vícios e das distorções sociais e morais. Ninguém melhor do que o poeta Juvenal soube apontar a causa motivadora do escritor satírico: a *indignatio*, isto é, a revolta contra o vilipêndio dos princípios sagrados do bem, da justiça, do amor, da pátria, da religião, da família. Numa gama variada de sentimentos, que vai da violência da invectiva até ao fino humorismo, o autor satírico serve-se do ridículo para a finalidade catártica da correção dos costumes. A sátira, portanto, quer pela sua fonte psicológica (a indignação) quer pelo seu meio expressivo (o ridículo) quer pela sua finalidade (a moralização), não pode ser imitação livresca, porque é imitação da vida contemporânea ao poeta, o retrato de uma sociedade colhida em sua flagrante atualidade, a descrição de vícios e defeitos peculiares aos homens daquele tempo e daquele lugar. (D'ONOFRIO, 1968, p. 16)

Um dado importante da obra é figura do boi Juvenal. Esse maquinista da locomotiva do desenvolvimento da fazenda tem o mesmo nome de um importante satírico romano, cuja imagem está associada ao apogeu da sátira retórica. Filho de um liberto enriquecido, Juvenal passou a maior parte de sua vida em Roma entre o primeiro e o segundo século da nossa era (55-135 d.C). O estudo de sua obra, segundo a tese de doutorado de Salvatore D'Onofrio (1968), apresenta três problemas principais.

Um primeiro problema é o histórico, pois Juvenal escreveu suas sátiras durante um período de glória militar e prosperidade econômica, voltando-se muitas vezes para o período anterior, a dinastia dos Flávios que impunha “sérias restrições aos homens de letras, valorizando os bajuladores”. Juvenal,

pela sua vocação de poeta satírico, [...] é levado naturalmente a ressaltar somente o o lado negativo das coisas. O que interessa é que Juvenal, apesar de eventuais exageros, não nos mentiu na descrição da vida social romana, sendo a sua obra fruto da observação da realidade da época, da autópsia de uma crise social, e não de um espírito exacerbado, desajustado ou frustrado, como alguns críticos tentaram demonstrar. (D'ONOFRIO, 1968, p. 53)

O segundo problema de Juvenal é o seu forte moralismo. Juvenal sempre foi considerado um dos maiores moralistas da antiguidade romana. Sua *Philosophia vulgaris* buscava a capacidade de discernir o bem e o mal. Por fim, um problema estético: para D'Onofrio, Juvenal, assim como Pérsio, é um satírico. “Sua finalidade não é a de fazer poesia, filosofia, moral, retórica ou coisa que o valha, mas a de retratar os vícios da sociedade para corrigi-los: *castigat ridendo mores* é o mote pragmático de todo escritor satírico” (D'ONOFRIO, 1968, p.55).

O boi Juvenal, de *Fazenda Modelo*, é uma caricatura do moralista romano, que ao

impor suas medidas de controle social impede o desenvolvimento das personagens, visando transformá-las em mercadorias para exportação – Esperma Export. A presença de Juvenal como um boi rebaixa a imagem do autor satírico, dá a esta imagem nova roupagem, duplamente satírica. Um traço forte da sátira latina é sua oposição tradicionalista ao processo de helenização de Roma, ou seja, a sátira possuía uma postura crítica aos elementos estrangeiros que alteravam o cotidiano dos romanos. “Os orientais em geral, e os gregos em particular, eram acusados de introduzir em Roma o luxo, a ganância, o egoísmo, a depravação, a luxúria, a frouxidão e outras espécies de vícios, desconhecidos dos romanos primitivos” (D'ONOFRIO, 1968, p. 16). De maneira análoga, *Fazenda Modelo* se posiciona de maneira crítica frente ao processo de incorporação dos valores estranhos – fortemente concentrados na cultura de massa norte-americana – pelo povo brasileiro.

Um dos sentidos da palavra “sátira” é o de *satura* que se refere à abundância, saciedade, variedade, mistura. Tal conotação abrange também a sátira literária em sua superabundância de elementos e se torna um dos principais aspectos do gênero satírico. Outro momento fundamental da sátira é o diálogo.

*A satura* dramática, aperfeiçoamento dos versos *fesceninos*, que eram versos alternados devido à sua forma de desafios, devia ser representada por dois personagens ou por dois grupos de atores (semi-coros), cada qual lançando seus ataques e esperando a resposta adequada. O *diálogo* é o meio de comunicação de ideias popular e foi, sem dúvida, o instrumento de expressão mais usado nas primeiras formas de poesia dramática. A sátira literária faria muito uso deste recurso dialógico, substituindo o interlocutor real da *satura* e do teatro pelo interlocutor ficcional ou imaginário. Daí a presença do elemento dramático na sátira literária, que visa a representação ao vivo de cenas e acontecimentos da vida cotidiana. (D'ONOFRIO, 1968, p. 37)

Esse elemento dramático e dialógico encontrará nova formulação e maior depuração estética na obra de Chico Buarque que se segue *Fazenda Modelo: Gota d'água, Ópera do Malandro e Chapeuzinho Amarelo*. Em toda a sua obra encontramos a pluralidade de gêneros e estilos que coexistem harmonicamente, num todo coeso e organicamente orientado para a produção do sentido.



### 3. Fazendo o modelo

#### 3.1. Ordem e desordem

Um texto fundamental para compreender o desenvolvimento da literatura brasileira, sem dúvida, é “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido. Para caracterizar o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, o crítico desconstrói a hipótese de que se trate de um romance picaresco ou de um romance documentário, insistindo na tese original de que se trata de um romance pioneiro no gênero, “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (CANDIDO, 1970, p. 71).

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é pressupor a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida for a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco. (CANDIDO, 1970, p.84)

O ponto de vista da malandragem interessa a Antonio Candido na medida em que o malandro, como um tipo social bem definido, tem a capacidade de transitar entre os polos antitéticos e complementares da *ordem* e da *desordem*.

Em *Fazenda Modelo*, o polo da ordem remete diretamente à voz oficial, ao discurso verticalizado dos militares que se impõe (sobretudo após o AI-5, em dezembro de 1968) como uma realidade a ser combatida com ideias e ações; o polo da desordem, por sua vez, está ligado às atividades ditas “subversivas” pela ideologia dominante, configurando a utopia de transformação dessa mesma realidade. Ordem e desordem se encontram e se confundem nas páginas de *Fazenda Modelo*, pois a ordem-exterior (o progresso e o desenvolvimento) gera o conflito da desordem-interior, com o esfacelamento da subjetividade e a impossibilidade da

realização das potencialidades do indivíduo. O discurso da ordem é o discurso da massificação, tanto no trabalho quanto na escola e na cultura como um todo, fazendo com que o discurso da desordem (isto é, aquele que se projeta ao polo da emancipação) fique cada vez mais abafado e a alienação (que na novela é metaforizada, entre outras coisas, pela televisão no capítulo “Tela Mágica”) se apresente como uma barreira, até agora, intransponível.

O narrador de Chico Buarque oferece um ponto de vista que oscila entre os polos da ordem e da desordem – um *narrador malandro*. Essa hipótese é tomada e adaptada do estudo de Arturo Gouveia “A malandragem estrutural”, em que analisa a peça *Ópera do malandro*. Nesse ensaio, Gouveia vê a “malandragem”, enquanto um recurso formal, atuando de duas maneiras complementares na obra de Chico Buarque. Primeiro, “a malandragem enquanto ação dos personagens”, não somente isolando-lhes o cinismo e a astúcia para fins descritivos, mas compreendendo que a “ação da malandragem é o protagonista desencadeador do enredo”. E em segundo lugar, “a malandragem como procedimento artístico”, algo que não se apreende na ação dos personagens, “mas no plano da própria elaboração da peça” (GOUVEIA, 2004, p. 195).<sup>26</sup>

Em *Fazenda Modelo*, essa malandragem estrutural se converte em *perspectiva malandra* – prisma através do qual as relações são representadas de modo sério-cômicas –, encontrando a sustentação a que se refere Arturo Gouveia: tanto no que concerne às ações das personagens, como no procedimento artístico que se manifesta no plano da composição. Os quatro momentos iniciais da obra – dedicatória, agradecimentos, prefácio e epígrafe –, anteriores ao início do enredo, constituem uma espécie de prólogo metalinguístico, que somado ao estranhamento causado pelo gênero – novela pecuária – mostram o caráter renovador, um espírito inovador, que impregna a obra em todas as instâncias.

À  
 Latucha  
 minha estimada esposa  
 cuja candura e compreensão  
 tornaram possível a realização deste livro (BUARQUE, 1976, p. 7)

A ficção começa a se tecer a partir desse momento. A dedicatória “À Latucha” como esposa do autor torna quase incompreensível o início da obra, pois Chico Buarque – nome que

<sup>26</sup> Este ensaio trabalha com uma leitura de “Dialética da malandragem”, encontrando os mesmos elementos que Antonio Candido identifica tanto nas *Memórias de um Sargento de Milícias* quanto como fatos sociais característicos de nossa realidade nacional, na obra de Chico Buarque. A hipótese de Arturo Gouveia amplia essa reflexão de Candido, mais especificamente na peça *Ópera do malandro*.

figura como autor-pessoa<sup>27</sup> do livro – é amplamente conhecido do público brasileiro, e é sabido que não era casado com nenhuma “Latucha”. Após a leitura da obra, vemos que o narrador-personagem é João-Adão, ou “do-Patrão”, que na verdade era casado com Anaía, personagem que morre próximo do fim da novela, durante o parto de um filho que não era só dela, mas de toda a fazenda. Trata-se de um jogo de linguagem que enreda o leitor no simulacro da ficção: quem seria, então, esse autor-criador cuja obra é dedicada à Latucha? Haveria uma continuidade do enredo mesmo após o extermínio do gado restante?

No prefácio, o autor consegue incorporar o discurso do outro ao seu próprio discurso, antecipando já possíveis críticas ao fato de não ser um pecuarista escrevendo sobre pecuária:

O autor não é, como poderia parecer aos menos avisados, um pecuarista tradicional, nem um zootecnista, nem sequer um executivo ou proprietário de empresa dados a pesquisas e reflexões. Trata-se antes de um estudioso, descendente de uma família cujos membros granjearam merecido prestígio no meio intelectual da Fazenda Modelo. A veia literária está presente no estilo límpido com que o jovem aborda as múltiplas facetas da complexa questão agrária e apontando os meios de nosso povo sagrar-se vitorioso. (1976, p. 11)

Esse trecho é extraído do prefácio de Fazenda Modelo e vem assinado por K. Kleber com o cabeçalho fictício “F.M., maio de 1974”. O comentário de K. Kleber à obra liga-se aos agradecimentos que se destinam ao “Inspetor Klaus”, ao “Dr. Krapp” e ao “Prof. Kazuki”, personagens que só existem no universo da Fazenda Modelo. Os leitores de Machado de Assis verão nesse processo de ficcionalizar a figura do autor uma semelhança e até mesmo uma herança.<sup>28</sup>

A repetição da letra “K” faz lembrar o grupo de extrema-direita Ku Klux Klan – há inclusive um boi que se chama “Kuklux” (BUARQUE, 1976, p. 22) –, e a submissão ficcional aos poderosos inspetores, doutores e professores, acentua essa referência, mas já insere nela algo de risível e satírico.

Ressoa ainda, ambigualmente, sob a letra “k” que se repete, um eco da chamada “doutrina K”, associada à figura política do influente secretário de Estado dos Estados

<sup>27</sup> Cf. o texto de Carlos Alberto Faraco chamado “Autor e Autoria” (in: *Bakhtin: conceitos-chave*. Beth Brait (org.). São Paulo: contexto, 2005) em que o autor faz uma clara distinção entre os conceitos bakhtinianos de autor-pessoa (o eu-vivente no mundo real) e autor-criador (uma função estética, que engendra e dá forma ao todo da obra de arte).

<sup>28</sup> O Conselheiro Aires, quando falece, deixa sete cadernos numerados de um a seis (que compõem o seu Memorial), e o “último” escrito em forma de narrativa, em que o próprio Aires figura como personagem de si mesmo, é o romance *Esau e Jacó*. O Aires personagem de si mesmo atua como a máscara através da qual o próprio Machado observava a realidade e transpunha algumas de suas contradições específicas.

Unidos, Henry Kissinger, cujo mandato – de 1969 a 1977 – esteve envolvido com possíveis crimes de guerra, com os golpes de estado no Uruguai, Argentina, Chile e a invasão do Timor pela Indonésia. Seu mandato como secretário de Estado fê-lo mundialmente conhecido, figurando em muitas reportagens da década de 1970, e ainda hoje seu posicionamento é lembrado como símbolo do imperialismo, por exemplo, para justificar o golpe contra Allende em 1973, Kissinger dizia: “Quando é preciso escolher entre a economia e a democracia, nosso dever é salvar a economia”.<sup>29</sup>

A epígrafe retirada da Bíblia “Não porás mordaça ao boi enquanto debulha”, do livro de Deuteronômio, capítulo XXV, versículo 4 – já antecipa a atmosfera que permeará todo o andamento da obra. Esse momentos pré-narrativos são imprescindíveis para compreendermos como a perspectiva do malandro se estende aos aspectos formais, que dão sustentação à obra.

### 3.2. Das reses

Outro aspecto fundamental da malandragem estrutural, seguindo ainda na esteira de Arturo Gouveia, diz respeito à ação das personagens, ao modo como agem no mundo ante as contradições da vida social. A variedade de personagens que compõem a obra permite uma ampla representação e caricaturização dos problemas reais da sociedade sob a égide dos militares. O capítulo de abertura “De como era a Fazenda” apresenta ao leitor o espaço da fazenda em seu tempo mítico e anárquico ao mesmo em tempo que o ritmo da fábula se configura:

ERA ASSIM: o que quiser que tenha, tinha. Tinha arrebol? Tinha. Rouxinol? Tinha. Luar do sertão, palmeira imperial, girassol, tinha. Também tinha barranco, às vezes lamaçal, o diabo. Depois bananeira, até cachoeira, mutuca, boto, urubu, horizonte, pedra, pau, trigo, joio, cactus, raios, estrela cadente, incandescências. Enfim.

Bois vacas e bezerros andavam misturados (cerca não tinha) pelos alqueires. Ao todo éramos 12 000 cabeças, ou 120 000 ou 12 milhões, não sei, éramos muitas cabeças mas ninguém sabia o resultado do último senso.(p.15)

Desta boiada imensa destacam-se os bezerros Abá e Aurora, que se conheceram, “trocaram begônias e foram pousar na pradaria onde se amaram sem pensar”. Tiveram um

<sup>29</sup> Esta citação de Kissinger consta da matéria de Renaud Lambert, para o *Le Monde Diplomatique Brasil*.

filho que chamaram de Boaventura, e a cada ano faziam mais um filho: “Cáspite, Deodora, Eldorado” e iam mesmo até o “zênite das incelências”.

Nas entressafras, porém Abá e Aurora lastimavam-se um bocado. Juntos ruminavam coisas como justiça, abundância, mundo melhor, um mundo fundado no nada feito, mundo às avessas do já malfeito, feitio de mundo que ninguém viu, essas sandices que a gente só imagina quando não tem que furar poço e cavucar atrás de raiz, toca boiada.

[...] Podia ser boa e bonita. Mas dava prejuízo. E tem mais: a indisciplina reinava, imperava o mal. Campeavam as libertinagens. Elogiava-se a loucura. As hierarquias eram revertidas, a higiene, o recato. Um quadro nada modelar. Portanto já era tempo de impor ordem à comunidade vacuum (p. 18)

A fluidez da prosa descritiva e satírica, ornada com palavras simples, é interrompida pela brutalidade do segundo capítulo “Ato”:

Por meio de um documento que não cabe reproduzir aqui, porque muito extenso, e insosso, e repleto de vírgulas, como a maioria dos ofícios, que falam assim aos tropeções, por meio de um documento desses, quase incompreensível porque redundante, truculento, ficou nomeado Juvenal, o Bom Boi, conselheiro-mor da Fazenda Modelo. A ele todas as reses devem obediência e respeito, reconhecendo-o como seu legítimo chefe e magarefe. (p. 19)

As personagens da *Fazenda* são seres divididos entre as ideias progressistas de Juvenal e a liberdade do período utópico e nostálgico “pré-ato”. Veja-se o caso de alguns personagens. Abá era o maior touro da fazenda. Na língua tupi “Abá” quer dizer “homem”. Falando das utopias de Abá, o narrador está falando também de si mesmo, de um sentimento comum que os une, e não só a ambos, mas de uma certa maneira une todos os “bois da fazenda”, como um bom senso, uma sabedoria natural, que já habitasse o interior dos indivíduos. Porém o desejo de ver a sociedade toda transformada esbarrava no festim carnavalesco, em que os poderosos riam da situação das classes inferiores. Veja-se o capítulo V, “Abá”:

Não é mais criança. Já pretendeu, sim organizar um mundo a partir do sentimento que a sua gente tem dentro sem conhecer. Quis descobrir a nova forma de vida, uma norma nossa que não fosse nem aquela e não dá pra explicar, porque a gente tem isso muito dentro, muito sem conhecer mas tem. Um tumor benigno que, localizado, é pedra filosofal que transforma o

ouro em chocolate, em qualquer coisa útil ou amável. Uma ideia gorda e talvez uma ideia incômoda porque absorve ou rejeita ideias velhas, algo assim ou não como uma sabedoria mulata. Nada de mulata que inglês viu e bolinou. Outra surpresa tão mestiça que única, total, tutano que inglês não realiza nem supõe, teme o contágio. Mas percebe-se que tais conceitos sempre se confundiam no momento exato da expressão. No dia D, na hora H, no X do problema Abá tropeçava misteriosamente. Gaguejava, engasgava, ficava zarolho, insistia. Retomava o princípio, o sentimento, a pedra, o tumor, o tutano, o sonho coletivo, o nexo sem palavra, a ante-gíria, ante-ginga mulata. E esbarrava na ante-sala do carnaval, a explosão abafada sob a redoma invisível. (BUARQUE, 1976, p.31)

É nesse momento que Abá adere ao sistema, ligando-se a Juvenal. Torna-se o maior produtor de esperma da Fazenda, espalhando sua genética privilegiada a muitas gerações, exportando seu sêmen. A fim de controlar o nascimento dos bezerros e impedir que nascessem no segundo semestre, Juvenal impõe um grande período de abstinência a Abá à base de calendários falsos, tranquilizantes e outros melindres. Mas no dia 1º de abril Abá e Aurora se reencontram, e Abá faz um “estrago nela e em Juvenal que experimentou apartá-los após a terceira ejaculação”. A experiência é narrada em forma de diário, em primeira pessoa, duas vezes, uma por Abá, outra por Aurora. Na versão de Abá:

*1º de abril.* Juvenal me explicava o tal do tronco, uma espécie de pedestal onde eu deveria apoiar as dianteiras na hora do coito. Uma cópula mais científica, explicava Juvenal. Mas quando vi entrar Aurora, pisquei vi entrar, pisquei vi entrar, pisquei vi aurora, e belisquei e achei que era o dia da mentira. Nem justifiquei minha posição, minha solenidade, meu pedestal. Quando vi aquela mulher que era umaatedral, mergulhei de cabeça em sua vagina gótica. Amei-a e amassei-a feito um condenado, sendo ela minha viúva. Dobrei e desdobrei Aurora em sessenta e quatro posições diferentes. Perdi a conta das pernas que tínhamos, quantas línguas, quantos delírios, quantas vezes morremos e que horas são. Nem vi por que porta ela saiu e entraram outras e mais outras que eu adorei dotando-lhes as colunas de Aurora o que se chama união sexual de amor transferido. (p. 34-35)

Ao final da narrativa Abá está completamente cooptado pelo poder e exaurido pelo desgaste causado pelo fornecimento de esperma. Quando a insatisfação se espalha pelas vitelas, Juvenal vale-se de chantagem oferecendo uma visita a Abá. Como todas estão com saudades dele decidem aceitar, mas ao chegarem veem um Abá completamente transformado:

– Abá não, Incitatus. Podem me chamar de Incitatus. Estava mesmo um senador, ajazado com arneses de púrpura, colares de pérolas e braceletes de elétrodos. Olhou-as vagamente e afundou o pescoço na manjedoura de marfim. Mastigou um bocado e pronunciou:

– Estamos no poder. (BUARQUE, 1976, p. 87)

Incitatus era o nome do cavalo preferido do excêntrico imperador romano Calígula. Conta-se que Incitatus tinha cerca de dezoito criados pessoais, era enfeitado com colares de pedras preciosas e dormia em mantas púrpuras – privilégio da realeza. Recebeu também uma estátua de mármore em tamanho real. Conta-se que em seus acessos de incontrolável loucura, Calígula incluiu o nome de Incitatus entre os senadores romanos e ventilou a possibilidade de fazê-lo cônsul. É nesse sentido que Abá, o touro, deixa de ser “homem” e torna-se a montaria predileta de Juvenal em sua corrida desequilibrada e doentia.

Aurora, por sua vez, não se permite dominar por completo.<sup>30</sup> O sexto capítulo “Aurora” é escrito predominantemente em forma de diário. O narrador apenas introduz e conclui o capítulo. A confissão de Aurora necessita de um gênero que seja pessoal (de si para si), tanto a saudade de Abá quanto a repulsa aos remédios que Juvenal ordena às vitelas tomarem estão registrados em tom subjetivo e autoconfessional. Após o confinamento com suas colegas de linhagem pura, livres de “carrapato e gonorreia”, após o resguardo imposto por Juvenal, o reencontro:

*1º de abril.* Até que enfim Abá, empatado numa rampa de tábuas que eu nunca vi. O ardor do momento não me deu tempo de criticar a posição. Invenção de Juvenal, diz que para aliviar o peso de Abá em cima de mim. Juvenal é muito ponderado. Só desconhece o prazer que é padecer aquelas arrobadas no dorso. Não calcula quanto eu desejava ser tão bem maltratada de novo, n roça sem programação, sem rampa sem vergonha. De novo, me machuca, filho, me dói, seu desgraçado, me xinga a sua rampeira. Como naquele tempo, anjo, que você me enganava com aquelas vacas, eu sei. Acabava voltando, o tarado, com as unhas enormes da mão direita que que você não aprende a cortar. Eu lavava as cuecas dele, as porcadas lembranças. Cochicho e muxoxo no muzungo, muxinga no meu lombo e cafezinho na cama da sua mucama sim feitor. (BUARQUE, 1976, p. 38)

O diário íntimo de Aurora segue como uma reclamação individual, mas também coletiva, queixando-se do sabor dos remédios impostos por Juvenal (“melengestrol, estibestrol, clorotetraciclina, oxitetraciclina e zinco-bacitracina”), quando sua carência verdadeira era a da liberdade que vivia ao lado de Abá, tempo em que comiam de todos os matos. A menstruação atrasada e a confirmação da gravidez, os passeios de ônibus e os

<sup>30</sup> Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Udo Becker, Aurora é um “símbolo geral da esperança, da justiça de todas as possibilidades de um novo começo. Entre os gregos era personificada como a deusa Eos, irmã de Hélio (Sol) e de Selene (Lua); conhecida como aquela dos 'dedos cor-de-rosa' vinha na frente do carro do sol. Em Roma foi identificada como a deusa Aurora. – Na linguagem simbólica cristã, Maria é às vezes chamada de a aurora que nos trouxe o sol Cristo” (BECKER, 1999, p. 37).

pesadelos, tudo vai comicamente sendo incorporado ao seu diário. Retrata-se também, a insatisfação das colegas como Ariadna que reclamava o tempo todo e podia estar usando indevidamente o cordão umbilical, transmitindo ao seu bebê “mensagens negativas, perniciosas, infecciosas capazes de desencaminhar a criança desde feto”. (BUARQUE, 1976, p.42) Um dia Ariadna não volta com as outras no ônibus, permanece no laboratório em observação e sai da história. Kebab, integrante da junta médica, diz que há casos de “proselitismo pré-natal” e para lidar com essa situação a junta assume o nome de Comissão de Eutanásia (CE). Segue o diário de Aurora. À guisa de um registro pré-natal, ela conta sobre sua gestação, vai fazer o um exame para saber o sexo do bebê e descobre que terá gêmeos: Lubino e Latucha que engasgam na primeira mamada e são levados por Juvenal, para serem alimentados com leite em pó e receberem uma educação que assegure o melhor futuro para a Fazenda. Retomando a palavra, o narrador mostra Juvenal convencendo as mães a aceitarem o desfilhamento a que foram submetidas e nesse momento vemos uma cena que soa bem próxima ao *Admirável mundo novo*:

Finalmente as crianças foram internadas, ainda de olhinhos fechados, no box incubador. Este box é uma espécie de cavidade uterina mais asseada, onde os pupilos hão de guardar a vigília que antecede a missão a que estão predestinados: povoar o Mundo Novo no dia de sua Redenção. Até então repousarão as pálpebras e Juvenal, pessoalmente, olhará por eles. Aliás os primogênitos da nova Fazenda já começam bem. Senão vejamos as marcas:

NOME	SEXO	FILIAÇÃO	PESO
Lubino	masc.	Abá e Aurora	47,8 kg
Latucha	fem.	Abá e Aurora	44,3 kg
Lustroso	masc.	Abá e Baixinha	47,4 kg
Ladislau	masc.	Abá e Balbina	47,1 kg
Lumaca	fem.	Abá e Beleza	44,0 kg
Lactâncio	masc.	Abá e Betina	46,8 kg
Lia	fem.	Abá e Calu	43,9 kg
Laranjinha	fem.	Abá e Bidu	44,1 kg
Lucrécia	fem.	Abá e Baronesa	44,1 kg
Lancelote	masc.	Abá e Dama	47,1 kg
Ludovico	masc.	Abá e Ciranda	47,3 kg
Lailã	fem.	Abá e Drusila	44,0 kg
Lin	masc.	Abá e Delicada	47,0 kg
Libitina	fem.	Abá e Eloína	43,7 kg
Leôncio	masc.	Abá e Ernesta	46,9 kg
Luar	masc.	Abá e Deodora	46,8 kg
Lenore	fem.	Abá e Fina-Flor	43,8 kg
Lembrança	fem.	Abá e Faustina	43,6 kg
Lucas	masc.	Abá e Gitana	46,8 kg
Lambenço	masc.	Abá e Fantasia	46,6 kg
Lambari	masc.	Abá e Isadora	46,7 kg



etc.  
 etc.  
 Etc. (BUARQUE, 1976, pp. 46-47)

Os gêmeos Lubino e Latucha encarnam a dialética ordem e desordem. Lubino torna-se uma figura intermediária entre Abá e Juvenal. Apesar de ser um touro como o primeiro, seu pai biológico, assumia todos os dias a conduta de um boi:

Igual a Juvenal, não tinha querências ou preferências, nem aborrecia o toureiro. Diferente de Juvenal, só aquela tralha entre as virilhas que Lubino não suportava. Incomodavam, pesavam, ocupavam espaço e, pior, os troços cresciam a olhos vistos. Pretendia esmagá-los contra o poste. Farpava-os contra o arame. Dobrando-se, Lubino planejava mastigar os próprios testículos. Por isso, querendo irritá-lo, bastava dizer o seguinte:  
 – É a cara do pai quando jovem (BUARQUE, 1976, p. 89).

Latucha deseja ser como a mãe, uma grande reprodutora. “Igual a Aurora queria parir e parir e parir e ser todo ano a mãe do ano na Fazenda Modelo. Por isso, querendo mimá-la, bastava dizer o seguinte: – É a cara da mãe quando jovem” (BUARQUE, 1976, p. 90). O fim de Lubino é apoteótico, quando sua mãe, à beira da morte, o convoca para incutir-lhe a missão de ser o novo grande reprodutor da Fazenda. Juvenal tenta fazer com que Aurora convença Lubino a seguir os passos do pai, continuar a história de Abá, mas Aurora já não reconhece mais o seu Abá. Após muitas vitelas morrerem e um surto de hipocondria espalhar-se, Aurora não resiste e morre. Curiosamente é Juvenal quem se desmancha em lágrimas:

— Mamãe!  
 Lubino girou num salto, entrou em cena, arremeteu contra a plateia e principiou uma dança insólita, ao toque do adarrum, dando passos lépidos para lá e para cá, os joelhos unidos e as patas abertas em ângulo obtuso. Nesse estilo foi derrubando o cenário e saiu pelos barrancos abertos da Fazenda. Cuidado com os barrancos foi o que ainda pensou Aurora depois de morta. Abraçado à mãe, Juvenal pensou que nada, isso dança, trança, cansa e logo amansa na estrebaria. (BUARQUE, 1976, p.122)

O “adarrum” é um ritmo ligado ao Candomblé, que tocado no atabaque, é utilizado para invocar os santos que demoram a se manifestar, como em Lubino. Assim como o chapéu “filá”, é um ornamento usado por médiuns da Umbanda e do Candomblé, como uma marca de individualidade desses grupos sociais. Aqui, assim como o adarrum funciona como símbolo para o forçoso despertar de Lubino, o filá aparece não para ressaltar-lhe a fisionomia, mas para escondê-la.

Das fábulas não se volta, mas ele bebeu uma água inquinada, ficou eufórico e achou que podia voltar sapateando. O povo não reconheceu nem aclamou Obaluaiê. Lubino era um Obaluaiê moço e impetuoso, enquanto este, um Omolu decrépito, sendo sua dança um contorcer-se em dores convulsões, tremores de febre, coceiras e gargalhadas, um orixá malfazejo. Era o zumbi de Lubino, arrastando o corpo, rolando ladeira abaixo, rindo do próprio vexame, um triste papel. Um espetáculo indigno, enfim, desses que a gente dos descampados vaia, por que lá o artista não deve se expor mais pobre e feio que a assistência, é fazer pouco dela. E ninguém aguentou até o final para ver a patrulha capturar Lubino, facilmente. Vestiram-lhe um capuz chamado filá para esconder seu rosto alegre e carcomido pela lepra. Assim foi, escoltado com honras de vice-rei, assumir o posto a que fora eleito. Empossado no touril, teve espasmos de riso, mas não chegou a ejacular. Devido ao seu precário estado físico, ou a um curto-circuito, Lubino terminou reduzido a carvão. Ficou tal que não há clister que dê jeito, não há bumba-meu-boi que ressuscite. (BUARQUE, 1976, p. 124)

Outro personagem que merece destaque é o boi Ladislau.

Esse era um inversivo. Sempre contrariando o ambiente, era um camaleão às avessas. Recusava vitamina, tomava animativ. Canhoto, assinava o codinome: Ualsidal. Invertia o prato e a gaveta, queria chamar o polo sul de polo norte, por que não? Plantava bananeira e soltava gargalhadas da nossa posição ortodoxa. Gostava também de tossir para dentro, pode? Assobiava com o nariz. Marchava à ré, entende? Isto é um inversivo. Ativo. Nocivo porque cochichava no ouvido dos inofensivos. Sendo que acabou cativo em local distante, em box solitário onde tempos permaneceu vivo ou morto. (BUARQUE, 1976, p. 62)

No período em que esteve preso, Ladislau recebe uma carta de sua mãe toda escrita em estilo arcaizante, em português antigo “elle” em vez de “ele” e “ahí” em vez de “aí”, de que reproduzimos aqui o trecho final:

*Pensei em visitar-te, meu filho, mas teu pai não concordaria. Também não sei com certeza onde te encontras, nem se podes receber visitas. Tio Klaus gentilmente encarregou-se de fazer com que esta te chegue às mãos. Elle tem óptimas relações, e assegurou-me que serás bem tratado ahí. Acredito mesmo que, de qualquer maneira, estarás sempre melhor do que no inferno interior em que vivias ultimamente.*

*A despeito de tudo, beija-te e afflige-se por ti, ansiosa,*

*A tua mãe.* (BUARQUE, 1976, p. 64)

A carta da mãe de Ladislau configura também uma sátira às cartas dos exilados, algo que pode ser considerado, em si, um gênero do discurso, tamanha a amplitude de objetos e

características que o compõem, como também por sua especificidade sócio-histórica.<sup>31</sup> A resposta que vem, sem marcação de mudança da voz, só pode ser atribuída a Ladislau é:

Explicaram que a carta era meio antiga devido à dificuldade em me localizar. Disseram que meu tio era um homem com agá maiúsculo. E avisaram que tinham duas notícias, uma boa e uma ruim. Primeiro a ruim: mamãe morreu. A boa era que me concediam liberdade condicional por comportamento prestadio. [...] No meio-dia seguinte saí com a roupa do corpo em gozo de felicidade condicional. (BUARQUE, 1976, pp.64-65)

O uso do discurso indireto livre possibilita que Ladislau, preso e torturado, possa ter voz, possa falar e suas palavras estejam fundidas à voz do narrador, instância máxima da narrativa. A carta da mãe de Ladislau é o único momento em que ocorre uma variação do estilo do narrador. Essa mudança é nitidamente paródica e satírica, sem deixar de ecoar o aspecto triste da situação.

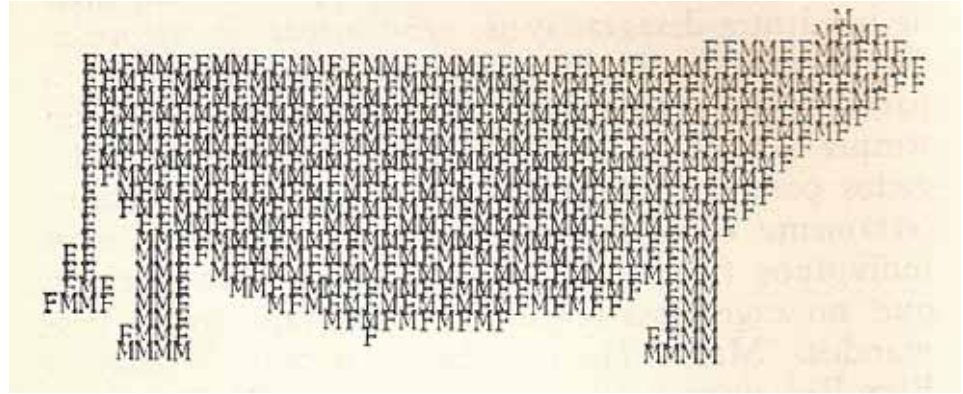
Há ainda outro plano de voz que atravessa o nono capítulo: a alucinação apocalíptica. No primeiro parágrafo já se anuncia que uma terceira hecatombe irromperá, o sol escurecerá, a lua se fará coberta de sangue, mas o eleitos estarão protegidos da sede e da fome. Os pecadores, adoradores da besta, jamais encontrarão repouso. Apesar de não haver uma mudança estilística evidente quando há a mudança de ponto de vista, é possível perceber a alteração. Um pedido de desculpa por parte dos abusos disciplinares só pode provir de Juvenal, assim como a experiência de sair do cárcere só pode emergir da voz de Ladislau e fundir-se à do narrador.

Quando o narrador aponta novamente no terceiro capítulo, traz em sua voz uma entoação de justificar-se, prestar esclarecimento, pois Juvenal sempre esteve alheio às atrocidades cometidas na fazenda, ele mesmo cumpria ordens superiores, “talvez divinas”. Juvenal faz seu primeiro pronunciamento: “– Vamos dar nome aos bois”. Nesse momento seus agentes de confiança destacam-se: Klaus, Karim, Kamorra e Katazan. Klaus, o cirurgião, era o encarregado da descorna. Além dos chifres, levava outras partes em comemoração e amputava o pé de quem reclamava. Karim era o responsável pela ferra, “era o mais inspirado.

---

<sup>31</sup>As cartas enviadas e a espera de respostas, num contexto de exílio, perseguição e desaparecimento-assassinato, documentam o crime psicológico instaurado pelos governos ditatoriais. Pense-se o caso de *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez, em que a angústia da espera de notícias do filho se mistura à satisfação de nunca receber a notícia de sua morte. Há também o caso do livro *Quando eu voltei, tive uma surpresa* (Cartas para Nelson), de Joel Rufino dos Santos (2000). Essa obra é composta com as cartas que Joel enviou a seu filho enquanto esteve preso por envolvimento em atividades subversivas. Para não perder o contato com filho, Joel (professor de história) busca o tempo todo ensinar-lhe novos conteúdos, pergunta como tem ido na escola, e pede-lhe que responda sempre.

Não satisfeito com a simples impressão das iniciais da Fazenda (FM), tatuava letras nas mais formidáveis combinações, até que as carcaças ficassem lembrando um mosaico.”



(BUARQUE, 1976, p.22)

Kamorra e Katazan eram os responsáveis pelas castrações e “mal comportavam a saliva nas bocas. Colhendo ovos e ovários, tilintando torqueses e torniquetes, quase já degustavam os guisados do churrasco logo mais”. Os correligionários de Juvenal compareceram ao churrasco de posse e, “depois da palitagem”, ouviram o seu discurso: “ – Quem semeia vento colhe tempestade”. Mas, como a frase soou demasiado dura, arrematou “ – Depois da tempestade, vem a bonança”. Aí, sim, Juvenal pôde ser ovacionado e aproximar-se do povo: “ – Manos da manada”. Nesse momento a voz do narrador incorpora a voz de Juvenal em discurso indireto livre exagerando seu ponto de vista irônico e chegando às raias do sarcasmo:

Os vassalos comprarão sua alforria interior, passando a gozar de feudos imateriais e inestimáveis. Serão orgulhosos em servir seus senhores, visto que estes apreciarão seus serviços. Sofrerão a corveia com a dignidade a que todos temos direito. E nada impede que, em futuro remoto, a fermentação e a compreensão da substância impura acabem por destilar um perfume nobre.  
(BUARQUE, 1976, p. 25)

Para evitar a contaminação e a degeneração das espécies mais nobres, as classes menos favorecidas devem distribuir-se na região do descampado. De lá, emerge a canção que dá título ao quarto capítulo “Canção descampada”

*Lá todo mundo é José*

*Lá todo mundo é João  
 Todo mundo se conhece  
 Não pelo nome  
 Mas pelo aleijão  
 – Ei, cotó  
 – Ei, corno  
 – Ei, coxo  
 – Ei, culatrão (BUARQUE, 1976, p. 27)*

O pronunciamento de Juvenal é transmitido pela “tela mágica” que fica ligada na praça do coreto. O discurso de Juvenal aparece entrecortado na transmissão, mas não se sabe se por edição das imagens ou pela precariedade da transmissão. Nesse momento o narrador começa a se mostrar na narrativa, seus contornos vão se firmando, e uma primeira característica (de classe) se apresenta de modo sutil pela identificação com os menos favorecidos.

Que os menos qualificados (olha nós de novo) esperassem no descampado que descampamos. E aí, pelo que entendi, estou de pleno acordo com esse Juvenal. Vocês acham que o descampado sempre foi descampado? O descampado é tão bom quanto as outras terras da Fazenda. Acabou desse jeito porque gente pisoteia. Pisa no pasto que vai comer. (BUARQUE, 1976, p.29)

“Da tela mágica”, o sétimo capítulo, aparece como uma sátira ao papel da televisão na aproximação entre governantes e governados. Juvenal consegue comover os mais duros de coração ao mostrar a primeira geração programada da Fazenda. A tela mágica vai ditando as tendências, as pessoas naturalmente reproduzem as palavras e os comportamentos que as elites cristalizam com a programação. Curiosamente, é a partir desse capítulo que o narrador passa a falar mais de si e de Anaía, sua companheira. Os sete filhos que tiveram sem planejamento nem ordem alfabética, que nem se comparam aos gêmeos Lubino e Latucha. O narrador trabalha numa fábrica, que antes era uma simples olaria, e é testemunha de sua intensa transformação num curto espaço de tempo. Sobretudo no que diz respeito à vigia às conversas cotidianas, nos portões e interiores.

Um ponto que Juvenal omite na apresentação do seu projeto administrativo é a exportação do que ele chama de “Ouro Branco”: os êxitos da Esperma Export. “Alguns experts e uns poucos assessores mais íntimos cercavam de sigilo a Estância Castelã [sede do governo]. Discutia-se a validade dos processos conhecidos para a coleta do sêmen.” (BUARQUE, 1976, p. 53). Quatro métodos de coleta do sêmen são expostos: coleta na vagina –

considerado impuro e imoral; vagina artificial – ineficaz pois a força de Abá destruiu todo o artefato; coleta por massagem retal – bem eficaz, porém entediante para Abá e colocava em risco a imagem da virilidade da Fazenda no exterior; e, por fim, a eletroejaculação – o mais avançado do mundo. Nesse trecho, é interessante como ocorre a mudança de um discurso direto para o indireto livre:

Sim, estendido na arena de patas para o ar, finalmente, Abá via os invisíveis em pessoa, em primeiro plano, em foco, em grande angular. Os invisíveis usavam botas descomunais. Possuíam pernas que mal sustentavam um tronco quem equilibrava uma cabeça. Seres não reses quase eretos que lá do alto falam um know-how que muito mal se entende, mas que obedece. Suspense. Contagem regressiva. Suspense. Acionado o motor. Tratava-se de utilizar os estímulos produzidos por corrente elétrica bem baixa, aplicados intermitentemente no músculo bulbocavernoso. Não dói. A sonda era introduzida como que num poço, perfurando as entranhas de Abá que prometiam ricos filões. Suspense. Um gradativo aumento na potência da corrente ataçava os nervos da uretra do fundo do mundo, promovendo o estiramento da verga e a ereção. É bom. Súbito uma majestosa torre extraíndo a pujança do meu subsolo, sugando minhas secretas jazidas, sorvendo o sumo do meu cerne, sangue dos meus lençóis, oh plataformas, óleo dos meus bofes, seiva do meu coração. E o ouro branco choveu em jatos contra o céu. O fluido inicial era uma secreção clara aquosa, procedente das glândulas acessórias, que contêm poucos espermatozoides. Mas depois desse material o ejaculado tornou-se um líquido leitoso, denso, opulento no qual Juvenal se lavou e dançou. Exaltado e ufano beijou os hóspedes nas faces e nas botas. Os hóspedes reconheceram a excelência da matéria-prima com exclamações intraduzíveis. Brindaram o feito tintinando tubos de plástico com amostras de sêmen. (BUARQUE, 1976, p. 56-57)

Abá fica no chão, pedindo mais e mais. Juvenal comemora o grande marco no processo de industrialização da Fazenda. Essa modernização chega às raias da ficção científica, com “Os predestinados”, que dormem todos num box, sem chorar nem pensar, sob o pastoreio de Juvenal, que em breve poderia exportá-los. Tudo estaria perfeito, não fosse a existência persistente dos dentes. Juvenal, crendo que os dentes vão atrofiar se não forem mais utilizados, decide limpar a dieta dos bois dos alimentos sólidos. Ao que os bois persistiam mastigando o vazio, num movimento quase de bruxismo. Algumas medidas disciplinares são necessárias, por parte da administração.

A naturalidade com que o narrador condensa uma grande quantidade de informações num enunciado breve salta aos olhos durante o décimo capítulo, “Povo na praça”. Às reclamações de que o desenvolvimento da Fazenda somente interessava a um seletivo grupo de abastados, o narrador contra-argumenta:

E agora é Juvenal pessoalmente quem confirma as atenções de que mesmo as classes mais ínfimas são merecedoras. Afinal, o gado daquelas bandas é o talvez o único, no mundo inteiro criado com o objetivo principal do trabalho. Raças rústicas ou pouco melhoradas, hoje em grande decadência, que na Fazenda Modelo ainda têm seu lugar o sol na nuca. E quando já não podem com a canga ou com o carro ou com o Sol, decrepitos e alquebrados, aposentam-se nas invernadas e engordam, graças à previdência social. E esperam na fila do abate, podendo fornecer carnes de terceira ou quarta, que não são de se jogar fora. (BUARQUE, 1976, p.69)

A condição desses “homens rústicos” ocupou as atenções de Antonio Candido em sua tese de doutorado, *Parceiros do Rio Bonito*, em que discute também, de um ponto de vista político (o qual Candido chama de “Sociologia Aplicada”) o problema da reforma agrária e, mais especificamente, o da centralização das posses e do poder no Brasil. Na figura do homem humilde (“rústico”) sendo absorvido pelos meios urbanos e industriais ou esmagados pelo latifúndio, Antonio Candido pôde observar etnograficamente as transformações de toda uma cultura específica com seu modo de vida e subsistência ante o avanço e desenvolvimento do capitalismo. Sua pesquisa iniciou-se como um estudo de poesia popular – sobre o curundu, que é um desafio sobre os mais variados temas, em versos, mas se ampliou a ponto de configurar uma análise antropológica sobre a desintegração da cultura caipira. “Sem planejamento racional, a urbanização no campo se processará cada vez mais como um vasto traumatismo cultural e social, em que a fome e a anomia continuarão a rondar o seu velho conhecido” (CANDIDO, 2010, p.257).

Juvenal baixa de helicóptero na praça causando grande alvoroço no dia da inauguração do Monumento do Trabalhador. Nessa ocasião faz um pronunciamento de improviso: “ – Do boi só se perde o berro”, e dando um tapinha na estátua acrescentou: “Por isso mesmo é que nesta profícua Fazenda ninguém mais berra”.

No capítulo de número onze, “Kulmaco LTDA.”, passamos a conhecer melhor a vida do narrador, seu cotidiano no trabalho e em família. Anaía, sua esposa, está com algumas complicações na gravidez. Enquanto o narrador vai montando sua casa com as sobras de um depósito vai contando também da sua relação com Anaía, de como compôs seu nome. “E você não acha Anaía um nome líquido, gostoso, escorregadio na boca? Eu que fiz, olha aí: Anna Maria-Anamaria-Anamaía-Anaía. Amo Anaía” (BUARQUE, 1976, p. 77). O narrador trata também da necessidade de aderir às greves, para não trair os seus pares. No entanto, ele não quer se meter em sociologias, apenas cuidar de sua casa e de sua família já lhe bastam. Por

mais que se considere um João como outro qualquer, João Adão, o narrador, ganha a alcunha de João-do-Patrão.

Em “Inseminário”, a insatisfação vai se tornando cada vez mais geral e as vacas se queixam de estarem separadas de seus filhos. Balbina morre de desgosto. Para consolar e acalmar as demais reses, Juvenal propõe um passeio pela Jungla. Porém, não encontram mais a floresta, “só uma autoestrada luminosa que não acaba mais”. Neste capítulo, há também uma sátira ao caso dos índios Arara, que foram dizimados durante a construção da rodovia Transamazônica. Com a metáfora da extinção dos Auroques, tipo de bois que desapareceu no século XVII, o narrador faz uma forte referência ao processo de modernização do interior do Brasil. Esse caso é comentado também no filme *Bye-Bye Brasil*, de Cacá Diegues, 1979.

Nesta, como em todas as epopeias, houve vítimas. Heróis anônimos, voluntários da Fazenda, cuja memória devemos preitear. Sem falar nos auroques. Naquela euforia de executar o plano ninguém se lembrou dos auroques. Eram bois muito primitivos, raças que o Dr. Kital, secretário de antropologia, achou que já estavam extintas. Pois esses auroques viviam por aqui, andavam nus e sem se incomodar com os vírus da jungla. Andavam em tribos, selvagens e arredios mas logo afáveis, querendo ajudar nos trabalhos para imitar boi civilizado. Querendo imitar boi civilizado, aprenderam a beber, tragar, tossir e se enrabar, gostaram de se vestir e apodreceram junto com a roupa. Foram enterrados de gravata, à beira da estrada que não chegaram a usufruir. Os auroques. (BUARQUE, 1976, p. 86)

No capítulo “Os formandos”, respondendo ao questionamento “Que mais quer a mocidade?”, o narrador enumera os efeitos da barbárie representando as angústias coletivas e individuais. Ora, a mocidade da Fazenda queria “alternativa para o matadouro e o abismo”. Todos os que querem ascender socialmente sabem que algum tipo de submissão é um requisito indispensável, sobretudo, naquelas condições, o que deixava Juvenal cada dia mais tranquilo. Eram raras as exceções como o caso de Lin.<sup>32</sup> Lin percorre o caminho da resistência através do caminho do Zen, libertando-se interiormente. Mesmo sendo profundamente maltratado por Katazan, Lin permanecia impávido, não demonstrava sofrimento, o que fazia Katazan sofrer e odiá-lo cada vez mais, ao ponto de matá-lo.

Juvenal pretende dar uma lição bíblica em Lubino, para que ele aceite o seu lugar como futuro grande reprodutor da Fazenda, e seus argumentos são muito parecidos com os do Diabo quando tenta a Jesus no deserto: “Te esperam mais de trinta vitelinhas, Lubino. As mais gorduchas, as mais higiênicas, as mais fecundas.” Mas vêm profundamente modificados, pois

<sup>32</sup> No ininterrupto fluxo de ying-yang, ying é o fechado, o movimento “para dentro”, escuro, morte. O nome “Lin” sugere, em sonoridade, o “ying”, bem como sua postura diante do mundo, por isso a nota.



ele “nem precisa tocar nelas”.

Enquanto o povo lá trás monta pelo gosto da coisa, tem gente montando sem necessidade, gente montando onde não deve, gente querendo é safadeza, você não. Duma só ejaculada você fecunda as trinta e tantas. E sem contato físico, o que é sagrado. Pois se é pecaminoso o coito sem intuito de proliferação, santa é a proliferação que dispensa o coito, lembra? (BUARQUE, 1976, p.100)

No capítulo seguinte, “De como se comportam as vitelas no curral”, o narrador mergulha na construção do universo feminino na Fazenda e do modo como falam umas das outras, de como se beijam e acariciam, em que a liberação sexual funciona como um signo da liberação social, da insubmissão à ordem imposta. Ainda falando das “mulheres”, e mais especificamente de Anaía, no capítulo quinze (“Anaía, meu amor”), o narrador fala também de si mesmo, dos dramas que ele, João Adão, ou “do-patrão”, vinha enfrentando. Enquanto o quadro de Anaía se agrava, por alguma razão o otimismo de Adão também se acentua. Ele, que arranha um violão e conhece de cabeça umas modinhas, estava cantando em sua casa sua, quando um coreto desafinado emerge, fora do ritmo. “Um contracanto indesejável, a melodia vulgar e cheia de palavrões:”

*Do-Patrão é um bom companheiro  
Do-patrão é um amigo batuta  
Do-patrão dá o c... por dinheiroooooooooo  
Do-patrão é um filho da p... (BUARQUE, 1976, p.111)*

Ao que as crianças em casa com que naturalmente reproduziram, sua maneira:

*Do-patrão é um bom companheiro  
Do-patrão gosta de troca-troca  
Do-patrão só quer dar primeiroooooooooo  
Do-patrão quer sentar na p... (BUARQUE, 1976, p.112)*

A multidão segue cantando do lado de fora. O calor começa a tornar-se insuportável. Anaía piora, começa a feder, não resiste e morre. O penúltimo capítulo, “Aboio”, é uma referência ao gênero musical tradicional do sertão brasileiro utilizado para conduzir o gado. Na Fazenda Modelo, o aboio com seu aspecto triste e sombrio acompanha o gado até o seu fim no “Ato final”. A liquidação do gado para o plantio de soja é o último golpe no processo de dissolução das personagens. O extermínio da comunidade vacum gera o paradoxo

cronotópico: como é possível existir essa novela pecuária, escrita por um boi da fazenda e aprovada por outros bois como ele, se o gado restante da fazenda foi liquidado? Porém, a sátira amplia tão largamente os limites da verossimilhança que o desfecho se prolonga para depois do fim da narrativa com a “Bibliografia Técnica”, indicada como suporte para compor a obra:

Agricultural Genetics  
James L. Brewhaker (University of Hawaii)  
Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs  
New Jersey, U.S.A.

Anuário dos criadores 71/72  
Editora dos Criadores Ltda.

Beef Cattle Production in the South  
D.W. Williams  
The Interstate, Printer and Publishers, Inc.  
Danville, Ill.

Ciclo do Carro de Bois no Brasil  
Bernardino José de Souza  
Companhia Editora Nacional  
São Paulo, SP., Brasil

Desafio à Pecuária Brasileira  
J.B. de Medeiros Neto  
Livraria Sulina Editora  
Porto Alegre, RS, Brasil

Lento e Eficaz Extermínio da Cultura Pecuária  
K.Karensen (København)  
Edições F.M.

Manual de Crianza de Vacunos  
J.A. Romagosa Vila  
Editora Aedos  
Barcelona, Espanã  
(p. 131-132)

Do ponto de vista da intriga, a obra é simples. Sua força advém do modo como ela se constrói. Há uma diferença substancial entre o tom e o estilo de *Fazenda Modelo* e os romances posteriores de Chico Buarque. Em *Fazenda Modelo*, até por se situar no campo da sátira e da fábula, sobressai a construção de um quadro em que há muitas personagens que vivenciam a transformação da Fazenda.

O período ao qual uma dada obra remete não pode ser desvinculado do curso da

história da humanidade. As ditaduras instauradas no terceiro mundo após a Segunda Guerra Mundial fazem parte do desenvolvimento e consolidação do capitalismo nesses territórios, com vistas a manter a estabilidade do atual sistema e impedir um provável avanço do comunismo no mundo subdesenvolvido. Para tanto, a ideologia dominante precisa impor seus valores e eliminar qualquer possibilidade de afrontamento ao seu ideal que, à época, aspirava à hegemonia global. Ao desenvolver sua obra literária com um viés sempre crítico e historicista, o autor leva-nos a adotar uma postura semelhante diante de sua arte e do mundo ali representado. Dessa perspectiva, a obra de Chico Buarque mostra-se cada vez mais atual, sobretudo em tempos de aprofundamento do consumismo e do individualismo.

Na mesma entrevista a Hélio Goldztein para a revista *Versus*, após a pergunta sobre *Fazenda Modelo*, Hélio pergunta a Chico: “Pode a palavra criar a desordem, ou seja, uma boa linguagem pode ser usada para fomentar um mau governo ou um mau governo é que distorce a linguagem?”. E a resposta:

Primeiro eu acho que devemos discutir o que é a desordem. Desordem é uma palavra que pode ser interpretada de várias maneiras. Desordem normalmente é indisciplina, é uma coisa perigosa dependendo a quem ou contra quem ela se destina e ao mesmo tempo a desordem é necessária, principalmente no campo das artes.

Eu não sei o que é ordem, a pergunta está levando a conversa para o problema da censura e eu sou contra a censura mesmo. Acho a censura inadmissível. A ordem é uma palavra que não rima com a arte, nem nunca vai rimar. Os artistas estão aí justamente para perturbar a ordem e nisso sempre estiveram – não adianta agora querer mudar a História. De alguma maneira, nós, os artistas, sempre vamos perturbar a ordem, e note que não estou falando nem da arte diretamente política, do tipo "canção de protesto". João Gilberto cantando perturbou a ordem. Ele abalou as estruturas e nem sabe disto. Tanto é que bagunçando a ordem estabelecida ele gerou todo este pessoal que está fazendo música por aí, eu inclusive. O movimento tropicalista era um pouco isto, só que o movimento tropicalista era mais tipificado. Tinha esta intenção. O João Gilberto nem tinha esta intenção. Inclusive o João já é quase um grande desconhecido do grande público aqui no Brasil. É uma pessoa que nunca teve simpatia da imprensa. Um incompreendido mesmo.

Eu coloquei este problema para não parecer um discurso estritamente político e anárquico. Não é nada disso.

Nesse excerto vê-se como o autor compreende o aspecto revolucionário e perturbador da ordem que a forma artística encerra. Para além do aspecto panfletário de uma obra de arte – no caso a canção de protesto – é por meio das transformações da forma que o aspecto revolucionário da arte se manifesta e busca interferir na vida dos indivíduos. Nesse sentido,

ordem e desordem não podem ser tomados como conceitos cristalizados e estanques, mas devem ser postos em movimento, carecem de flexibilidade, para que não se associe de maneira definitiva “ordem” a tudo o que é positivo e oficial e “desordem” ao que é negativo e subversivo.

## 4. A persistência do modelo

### 4.1. Dialogando com o público infantil

Nesse capítulo, busca-se compreender como os elementos que compõem *Fazenda Modelo* fazem parte de um projeto coerente do autor, que se manifesta também em sua obra posterior. Tanto em sua obra direcionada para as crianças quanto em sua literatura considerada madura.

Em 1977, Chico Buarque fez a tradução e adaptação do espetáculo musical infantil *I musicanti*, de Sergio Bardotti e Luiz Enriquez Bacalov, *Saltimbancos*, que conheceu grande sucesso também no Brasil. No elenco de estreia, Marieta Severo interpretava a Gata; Miúcha, a Galinha; Pedro Paulo Rangel no papel do Cachorro e Grande Otelo interpretando o Burro. No coro das crianças estavam Bebel Gilberto, Isabel Diegues (filha de Nara Leão e Cacá Diegues) e Sílvia Buarque, filha de Chico e Marieta. No *long-play*, Miúcha continuou sendo a Galinha, Nara Leão fez a voz da Gata e Magro e Ruy, do MPB4, fizeram as vozes do Jumento e do Cachorro, respectivamente. Outras montagens aconteceram ao longo da década de 90 e mais tarde. Em 2010, entrou em cartaz novamente no Rio de Janeiro.

O musical é inspirado no conto “Os músicos de Bremen”, recolhido pelos irmãos Grimm. No conto, um burro, um cão, um gato e um galo, cansados de serem maltratados, abandonam seus donos e vão para Bremen, uma cidade onde poderão enfim conhecer a liberdade. No caminho, para conseguirem comida, começam a cantar e acabam afugentando um grupo de ladrões que desfrutavam os produtos de um roubo. Um dos ladrões retorna, mas é atacado pelos animais numa grande confusão, que o faz crer que ali habitam monstros horríveis ou uma horrível bruxa. O conto, de origem popular, é rico em elementos folclóricos e, apesar da sua aparente simplicidade, está ricamente dotado de um sentimento das contradições sociais, voltando-se em seu conteúdo – e em sua moral – contra essas contradições.

Não parece forçar a interpretação crer que haja uma relação direta entre o conto *Os músicos de Bremen* e *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell. Ademais, a obra de Chico

Buarque é a ponte para esse entendimento, principalmente se observarmos a relação que há entre *Fazenda Modelo* e *Saltimbancos*.

No plano da intertextualidade, *A Revolução dos Bichos* ecoa muito mais na leitura contida em *Saltimbancos* que propriamente em *Fazenda Modelo*. Veja-se a letra da música de abertura, “Bicharada”:

Au, au, au. Hi-ho hi-ho./Miau, miau, miau. Cocorocó./O animal é tão bacana/Mas também não é nenhum banana./Au, au, au. Hi-ho hi-ho./Miau, miau, miau. Cocorocó./ Quando a porca torce o rabo/Pode ser o diabo/E ora vejam só./Au, au, au. Cocorocó./Era uma vez (E é ainda)/certo país (E é ainda)/Onde os animais/Eram tratados como bestas (São ainda, são ainda)/Tinha um barão (Tem ainda)/Espertalhão (Tem ainda)/Nunca trabalhava/E então achava a vida linda (E acha ainda, e acha ainda).

Au, au, au. Hi-ho hi-ho./Miau, miau, miau. Cocorocó./O animal é paciente/Mas também não é nenhum demente./Au, au, au. Hi-ho hi-ho./Miau, miau, miau. Cocorocó./Quando o homem exagera/Bicho vira fera/E ora vejam só./Au, au, au. Cocorocó./Puxa, jumento (Só puxava)/Choca galinha (Só chocava)/Rápido, cachorro/Guarda a casa, corre e volta (Só corria, só voltava)./Mas chega um dia (Chega um dia)/Que o bicho chia (Bicho chia)/Bota pra quebrar/E eu quero ver quem paga o pato/Pois vai ser um saco de gatos.

Au, au, au. Hi-ho hi-ho./Miau, miau, miau. Cocorocó./O animal é tão bacana/Mas também não é nenhum banana./Au, au, au. Hi-ho hi-ho./Miau, miau, miau. Cocorocó./ Quando a porca torce o rabo/Pode ser o diabo/E ora vejam só./Au, au, au. Cocorocó./Au, au, au. Cocorocó./Au, au, au. Cocorocó.

Essa canção interessa tanto por sua riqueza estilística quanto por seu caráter de crítica social embutida na figura desses animais revolucionários e aventureiros. Os animais têm a voz, e de imediato isso fica claro sobretudo através das onomatopeias. Há um coro formado por crianças do qual emerge a caracterização – e sua simultânea desconstrução – do tempo e do espaço em que se passará a trama. O coro responde com as falas entre parênteses “Era uma vez (E é ainda)/certo país (E é ainda)/Onde os animais/Eram tratados como bestas (São ainda, são ainda)/Tinha um barão (Tem ainda)/Espertalhão (Tem ainda)/*Nunca trabalhava/E então achava a vida linda (E acha ainda, e acha ainda).*” Destacamos esse trecho final pelo tipo de leitura que ele levanta da contradição e da desigualdade social, em que toda a classe simbolizada pelo “barão, espertalhão” continua a viver em grande privilégio, mas agora não mais aristocrata, e sim como pequeno-burguesia. Na segunda estrofe, o exagero da exploração é o tema junto com o anúncio de sua anulação: “Mas chega um dia (Chega um dia)/Que o bicho chia (Bicho chia)/Bota pra quebrar/E eu quero ver quem paga o pato/Pois vai ser um saco de gatos.” As canções seguintes (“O jumento”, “Um dia de cão” e “A galinha”)

apresentam os outros personagens e suas histórias de intenso e trabalho e pouco reconhecimento. Há também a “História de uma gata”, que conta como a gata sai de uma vida burguesa no apartamento para viver no meio da gataria cantando “Nós gatos já nascemos pobres./Porém, já nascemos livres”.

“A cidade ideal”, sexta canção, é propriamente utópica como sugere o título. Nela cada personagem oferece sua leitura de como seria essa cidade ideal em coro uníssono desejam que todos os habitantes do lugar “fossem somente crianças”:

[introdução falada] Jumento: Àquela altura da estrada já éramos quatro amigos. Queríamos fazer um conjunto, bem. Queríamos ir juntos à cidade, muito bem. Só que, à medida que a gente ia caminhando, quando começamos a falar dessa cidade, fui percebendo que os meus amigos tinham umas ideias bem esquisitas sobre o que é uma cidade. Umas ideias atrapalhadas, cada ilusão. Negócio de louco...

[música] Cachorro: A cidade ideal dum cachorro/Tem um poste por metro quadrado/Não tem carro, não corro, não morro/E também nunca fico apertado

Galinha: A cidade ideal da galinha/Tem as ruas cheias de minhoca/A barriga fica tão quentinha/Que transforma o milho em pipoca

Crianças: Atenção porque nesta cidade/Corre-se a toda velocidade/E atenção que o negócio está preto/Restaurante assando galetto

[mudança na harmonia, ralentando e pausa] Todos: Mas não, mas não/O sonho é meu e eu sonho que/Deve ter alamedas verdes/A cidade dos meus amores/E, quem dera, os moradores/E o prefeito e os varredores/Fossem somente crianças/Deve ter alamedas verdes/A cidade dos meus amores/E, quem dera, os moradores/E o prefeito e os varredores/E os pintores e os vendedores/Fossem somente crianças

Gata: A cidade ideal de uma gata/É um prato de tripa fresquinha/Tem sardinha num bonde de lata/Tem alcatra no final da linha

Jumento: Jumento é velho, velho e sabido/E por isso já está prevenido/A cidade é uma estranha senhora/Que hoje sorri e amanhã te devora

Crianças: Atenção que o jumento é sabido/É melhor ficar bem prevenido/E olha, gata, que a tua pelica/Vai virar uma bela cuíca

Todos: Mas não, mas não/O sonho é meu e eu sonho que/Deve ter alamedas verdes/A cidade dos meus amores/E, quem dera, os moradores/E o prefeito e os varredores/Fossem somente crianças/Deve ter alamedas verdes/A cidade dos meus amores/E, quem dera, os moradores/E o prefeito e os varredores/E os pintores e os vendedores/As senhoras e os senhores/E os guardas e os inspetores/Fossem somente crianças

Essa canção é importante por muitas razões. Ela possui um prólogo prosaico que é falado pelo Jumento, sem música. A introdução instrumental da música remete ao rock progressivo dos anos setenta, com teclados que lembram bandas como *Yes*, *Genesis* e, sobretudo, *Pink Floyd* – que em janeiro de 1977, lançou o álbum *Animals*, também baseado em *Animal Farm*. É notória a inseparabilidade entre música e letra e mesmo a tonalidade de

Eb7/9+ merece ser frisada, pois remete mais ao blues, ao jazz e ao rock que aos ritmos mais nacionais.

Os dois movimentos da música são opostos e complementares: uma harmonia principal (rock) e outra orquestrada, mais ralentada e reflexiva. No rock, os animais falam de sua cidade ideal, na última estrofe desse movimento o coro das crianças adverte sobre a realidade da cidade. O andamento reto do rock é interrompido por um ralentando orquestrado. Os animais insistem na possibilidade de continuar sonhando, reivindicando o conteúdo do sonho para si, e, por fim, desejam suas alamedas verdes na cidade onde todos são como crianças.

“Minha canção” pertence ao gênero canção-de-ninar, além de ser toda ela metalinguística. Muito parecida com a famosa cena em que a “noviça rebelde” ensina as crianças a cantarem Do Re Mi. Nessa música o Jumento (que simboliza as qualidades da classe dos intelectuais) promove um ensaio com o conjunto musical. Depois de finda a algazarra dos animais, eles conseguem evoluir no ensaio. Enquanto construção musical – harmônica e melódica –, essa canção é sem dúvida o ponto alto do disco. Todavia, sua letra, inserida no mecanismo metalinguístico desse gênero musical ainda consegue guardar um sentimento de coletividade e superação das contradições da realidade. Destacamos a sílaba inicial de cada verso da canção para salientar o caráter metalinguístico, ou melhor, metamusical que esta possui, ensinando a evolução da escala de Dó.

*Dorme a cidade  
 Resta um coração  
 Misterioso  
 Faz uma ilusão  
 Solettra um verso  
 Lavra a melodia  
 Singelamente  
 Dolorosamente  
 Doce a música  
 Silenciosa  
 Larga o meu peito  
 Solta-se no espaço  
 Faz-se certeza  
 Minha canção  
 Réstia de luz onde  
 Dorme o meu irmão*

Procurando um lugar para descansar e comer, chegam à Pousada do Bom Barão, onde encontram seus respectivos ex-donos e resolvem se unir para lutar contra os ex-patrões



durante a música instrumental “A Batalha”, em que se narra a expulsão dos humanos. Essa experiência resulta na canção “Todos juntos”, na qual os animais percebem que suas habilidades unidas podem fazer com que eles sejam respeitados até pelo “valente dos valentes”, afinal “todos juntos somos forte, não há nada a temer”. “Esconde-esconde”, a décima primeira música do disco, mostra as estratégias dos animais para expulsar os humanos, pois “eles sempre voltam”. Os humanos fogem, eles cantam “Todos juntos”, para ver mudar “a lei da selva” e, por fim, cantam “Bicharia” novamente e encerram a aventura. Se *Saltimbancos* pode ser lida como uma fábula, “Todos juntos” funcionaria como a “moral da história”, reafirmando o espírito de coletividade de toda a obra.

[primeiro movimento] Uma gata, o que é que tem?/- As unhas/E a galinha, o que é que tem?/- O bico/Dito assim, parece até ridículo/Um bichinho se assanhar/E o jumento, o que é que tem?/- As patas/E o cachorro, o que é que tem?/- Os dentes/Ponha tudo junto e de repente vamos ver o que é que dá/ [bridge] Junte um bico com dez unhas/Quatro patas, trinta dentes/E o valente dos valentes/Ainda vai te respeitar/  
 [Refrão] Todos juntos somos fortes/Somos flecha e somos arco/Todos nós no mesmo barco/Não há nada pra temer/- Ao meu lado há um amigo/Que é preciso proteger/Todos juntos somos fortes/Não há nada pra temer/Uma gata, o que é que é?/- Esperta/E o jumento, o que é que é?/- Paciente/Não é grande coisa realmente/Prum bichinho se assanhar/E o cachorro, o que é que é?/- Leal/E a galinha, o que é que é?/- Teimosia/Não parece mesmo grande coisa/Vamos ver no que é que dá/ [bridge] Esperteza, Paciência/Lealdade, Teimosia/ mais dia menos dia/A lei da selva vai mudar/  
 [refrão] Todos juntos somos fortes/Somos flecha e somos arco/Todos nós no mesmo barco/Não há nada pra temer/- Ao meu lado há um amigo/Que é preciso proteger/Todos juntos somos fortes/Não há nada pra temer  
 E no entanto dizem que são tantos/Saltimbancos como somos nós.

*Saltimbancos* é uma criação brilhante, que nos interessa aqui para estabelecermos alguns pontos em comum com *Fazenda Modelo* e *A Revolução dos Bichos*. A sátira de Orwell, assim como *Saltimbancos*, descende do conto “Os músicos de Bremen”, claro que Orwell converte o ímpeto “vadio” e saltimbanco em força revolucionária, pois seu objetivo era desnudar a corrupção após o momento revolucionário, em que se constata a necessidade da mudança. A identificação dos animais com as classes trabalhadoras atua como um papel quase didático que a arte assumiria se fosse resumida ao panfleto – o que, felizmente, não acontece em nenhum dos casos –, e a metáfora da dominação do homem sobre os animais é quase inseparável da ideia de dominação do homem pelo homem.

Valendo-se de elementos dos mais variados gêneros, *Saltimbancos* salta aos olhos por sua qualidade estética e ética. Da fábula de origem popular, que por sua vez já havia sido

utilizada como base para outros autores, a trama conserva o apelo coloquial da intriga – rebelar-se contra a dominação, afirmar-se como indivíduo. Do drama, conserva-se uma relação que o coro estabelece como limite entre senso de realidade e utopia. As primeiras canções apresentam os personagens e dão consistência ao andamento da narrativa. Há que se levar em conta também que a obra se ocupa de uma certa resposta à voz oficial que se propõe a partir da ótica do malandro.

É do ponto de vista do malandro que se estabelece a crítica profundamente sociológica de *Fazenda modelo*, e, de certa maneira, o foco narrativo que se apoia no ponto de vista do malandro, daquele que circula desapegadamente entre a ordem e a desordem, entre as elites dominantes e as classes populares, possuindo aspectos de ambos universos, parece ser o grande achado da prosa de Chico Buarque em todos os seus romances, ver o mundo dessa forma é acontecimento estético que *Saltimbancos* reafirma e acentua. Ainda que Chico não seja o autor do musical, ele busca a sua inserção na história desse enunciado particular, na perspectiva defendida por Susan Petrilli de que a tradução é um processo biossemiótico e não apenas uma conversão mais ou menos neutra entre línguas ou culturas.<sup>33</sup>

Seguindo com a ideia dialógica de intertextualidade e releitura, fica indicado aqui o livro infantil *Chapeuzinho Amarelo*, lançado em 1979. Baseado no famoso conto de Charles Perrault, *Chapeuzinho Vermelho*, o segundo livro de Chico Buarque foi escrito para sua filha Luísa, que tinha medo de tudo. O trato com a linguagem é o grande achado da obra, sendo a própria linguagem o elemento de emancipação de Chapeuzinho ante todos os seus medos, simbolizados pelo “Lobo”.

Era a Chapeuzinho Amarelo.  
Amarelada de medo.  
Tinha medo de tudo,  
aquela Chapeuzinho.  
Já não ria.  
Em festa, não aparecia.  
Não subia escada  
nem descia.  
Não estava resfriada  
mas tossia.  
Ouvia conto de fada  
e estremecia.  
Não brincava mais de nada,  
nem de amarelinha. (BUARQUE, 2011)

<sup>33</sup>Palestra conferida em 20/04/2013 durante a conferência de encerramento do IV SELL – Simpósio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários da UFTM, em Uberaba-MG

Do original apenas algumas imagens permanecem como a avó, o caçador e o lobo, que apesar de não existir, representa todos os medos da Chapeuzinho. Já sem o medo do medo do Lobo, ela diz: “Para assim! Agora! Já!/Do jeito que você tá!/E o lobo parado assim/do jeito que o lobo estava/já não era mais um LO-BO./Era um BO-LO./Um bolo de lobo fofo,/tremendo que nem pudim,/com medo da Chapeuzim”. A superação do medo é colocada no universo infantil como uma superação conceitual e linguística, por meio da brincadeira em que “barata é tabará,/a bruxa virou xabru/ e o diabo é bodiá”. Chapeuzinho Amarelo figura, assim, na obra de Chico Buarque como a metáfora clara e hiperevidente de que toda a dominação exercida deve ser combatida e vencida, antes de tudo, ideológica e discursivamente.

#### 4.2. Os romances da maturidade

Faz-se necessário mencionar a prosa posterior de Chico Buarque para se compreender o alcance de sua sátira nesse primeiro exercício em prosa e algumas das peculiaridades de seu projeto literário.

Em *Estorvo*, temos um romance em que a angústia de um Eu atormentado por uma possível perseguição leva a personagem a agir impulsivamente, visitando familiares e conhecidos que trazem à tona lembranças e situações que se misturam num jogo de realidade e alucinação. O delírio da personagem contamina todas as instâncias da narrativa em primeira pessoa, conduzindo o leitor por uma atmosfera de cunho policial e densidade psicológica.

O narrador em primeira pessoa é em si um representante da marginalidade. Poderia facilmente ser identificado com algum descendente de Eulálio d'Assumpção, pois ambos são testemunhas e sintoma da decadência, ao menos no que diz respeito a um certo espetáculo cotidiano e íntimo a que a aristocracia brasileira vinha se entregando havia séculos. As mudanças nos costumes e os conflitos de gerações não são temas pinçados ao acaso pelo autor: ao contrário, dizem respeito à modernização na vida contemporânea, dizem respeito à nova relação que a técnica e a dinâmica dessa nova vida carregam.

*Estorvo* foi muito bem recebido pela crítica e tem sido amplamente discutido em monografias e teses. Interessam a este trabalho algumas apreciações que o professor Benedito Nunes teceu sobre o romance, à época de sua publicação no caderno Ilustrada da Folha de S.

Paulo.<sup>34</sup> Para o crítico, “*Estorvo* é o relato exemplar de uma falha, de uma vertigem, de uma desposseção”. Também quanto a sua forma ele é exemplar: “mais forma de novela que de romance”.

Sonhamos a nossa realidade ou realizamos os nossos sonhos? De qualquer forma a realidade, muito nossa – de uma época, de uma geração, de um país – que *Estorvo* configura, é a realidade de um sonho mau, de um demorado pesadelo. A ficção de Chico Buarque transporta o peso desse pesadelo. Antes de ser novela ou romance é uma esplêndida e angustiante parábola.

Chamar *Estorvo* de “parábola” é aproximá-lo ainda mais de *Fazenda Modelo* principalmente porque ambos os gêneros possuem a intenção de transmitir um certo conhecimento moral. Antes na figura de animais controlados, agora na imagem desfigurada (pelo olho mágico?) de homens fora de qualquer controle.

É interessante pensar *Estorvo*, por exemplo, sob o ponto de vista da configuração do tempo e do espaço, como esses são percebidos pelo narrador e como as transformações se operam em sua memória, em sua fuga alucinada e vertiginosa. Ao percorrer os espaços da infância, o narrador mostra as transformações a que ele se submeteu no tempo, revelando o que é em face daquilo que poderia ter sido. A chácara da família, que depois de muito tempo abandonada, tornou-se reduto de marginais em que o próprio narrador é considerado um marginal como outro qualquer; a casa da irmã, arquitetonicamente construída em estilo arrojado, foi sendo empobrecida com o tempo: a vista para o mar perde espaço para cortinas, a árvore que decorava o espaço começa a ser sufocada pelos alicerces, que por sua vez eram danificados pelo crescimento da árvore, por fim a árvore é cortada.

Quando o narrador chega ao condomínio de sua irmã o empregado que o recebe não sabe se por qual porta ele deveria entrar: “não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita”. Por fim, “decide-se pela porta da garagem, que não é nem aqui nem lá” (BUARQUE, 1991, p. 16). Este episódio, corriqueiro e casual dentro da série confusa da narrativa, ilustra o que destacamos: o não-enquadramento do narrador nas rígidas estruturas da sociedade brasileira, nem ralé nem elite, mas situado nesse “limbo” social que é a esfera da malandragem. O modo como o outro – nesse caso, o empregado da irmã – o vê é que o define, por excelência, como um homem sem-lugar na sociedade.

Por outro lado, quando transita pelos espaços, o narrador demonstra empatia pelas pessoas que encontra, e mesmo o estranho que lhe dá a facada ao final da narrativa era alguém

<sup>34</sup> Disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1991/08/03/21/> consultado em 01/12/2012

por quem ele sentia algo parecido a gratidão. Segue correndo ao seu encontro para abraçá-lo, mas o homem se assusta e puxa uma faca. O narrador, que se projeta para o homem, não poderá segurar o impulso que iniciou para saudá-lo. “Estou a um palmo daquele rosto comprido, sua boca escancarada, e já não tenho certeza de conhecê-lo. Na verdade conheço-o apenas pela camisa quadriculada, e é a camisa que abraço com força, e agarro e esgarço” (BUARQUE, 1991, p. 140). Esta facilidade em abandonar um ponto de vista, em mudar de opinião no transcorrer de uma ação, acompanha o narrador-protagonista de *Estorvo* do princípio ao fim, desde a primeira cena quando antecipa as reações do homem que supostamente o persegue.

*Benjamim* começa e termina com a personagem principal, Benjamim Zambraia, diante do pelotão de fuzilamento composto por um grupo de extermínio dos militares. O conteúdo do romance confunde passado e presente, sobretudo na figura de Ariela Mazé, que se parece com seu antigo amor do passado. O fracasso de Benjamim como ator soma-se à sua vida infeliz, mais ligada ao passado que organiza em pastas com recortes de jornais e revistas. Sua vida solitária o transforma em alguém cada vez mais separado do outro, e mais difícil se torna essa reaproximação. As ações que promoveriam essas junções entre o “eu” e o “outro” soam jocosas e artificiais:

O táxi entra num túnel mal iluminado, e Benjamim envolve a mão de Ariela, que continua cerrada, óssea. Na dianteira, um caminhão de lixo larga lufadas de fumaça, que Benjamim não se incomoda de aspirar fundo para declarar: “Este é um dos melhores acontecimentos da minha vida”. Metade da frase cai fora do túnel, em tom alto, e deve soar estapafúrdia à luz do dia porque Ariela recolhe a mão, e o motorista dá uma gargalhada rouca. (BUARQUE, 1995, p.163)

O narrador em terceira pessoa de *Benjamim* atua como o foco de uma câmera – metáfora útil no sentido de que o próprio Benjamim Zambraia era um modelo fotográfico e ator, possuindo certa intimidade com as câmeras – e mais, o narrador onisciente penetra na intimidade das personagens, mostrando no último suspiro de Benjamim, os fatos de sua vida que o levaram àquela situação em que se encontra, sobretudo a obsessão por Ariela e a perseguição ingênua que promove no sentido conquistá-la para substituir Castana, seu antigo amor, que também perseguiu e perdeu. Mesmo o “filme da vida” já era algo esperado por Benjamim, naquele instante:

sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual num filme, na venda dos

olhos. Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável. E ainda sobraria um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que preferiria esquecer, as imagens ricocheteando no bojo do seu crânio. (idem, p. 9)

*Benjamim* também é de certa maneira um retrato de uma falha. A vida que ele pode experimentar novamente está cheia de momentos que ele preferiria esquecer. A matéria do romance é a totalidade da existência de Benjamim Zambraia. O narrador onisciente possibilita uma relação com o horizonte de visão da obra. O leitor tem acesso a situações que extrapolam o conhecimento de Benjamim, diferentemente do que ocorre nas obras narradas em primeira pessoa. Somente em *Fazenda Modelo* o narrador consegue trabalhar com essa dupla combinação de visões possibilitando tanto a visão interna aos acontecimentos – o narrador-testemunha que vive e assiste aos fatos – e uma visão externa – um excedente de visão que não rompe os limites da verossimilhança pois está diretamente vinculado à sátira e à parodização.

Marcelo Ridenti, no livro *Em busca do povo brasileiro*, apresenta uma leitura muito perspicaz do romance *Benjamim*. Considerado muitas vezes como um livro menor e inferior a *Estorvo* e *Budapeste*, *Benjamim* é digno da atenção de Ridenti pois “recoloca e atualiza o lirismo nostálgico e a crítica social, paralelamente ao esvaziamento da variante utópica da obra de Chico Buarque, expressando a perplexidade da intelectualidade brasileira no fim do século” (RIDENTI, 2000, p. 230).

A leitura de Ridenti não permite reduzir o enredo de Benjamim a uma simples história de amor, ignorando o fundo político e sociológico que subjaz à obra. Ainda que Chico Buarque veja um excesso de politização na leitura de sua obra, é impossível dissociar sua produção de um tipo de pensamento que se proponha minimamente contra-hegemônico. O paraíso perdido de Benjamim Zambraia coincide com os áureos tempos da democracia brasileira, que se esvaíram após o golpe de 64, quando a liberdade foi sendo cada vez mais cerceada em prol do desenvolvimento econômico.

Voltar-se ao passado no intuito de construir o futuro foi uma característica marcante não só em Chico Buarque e outros artistas, mas também era recurso do romantismo revolucionário de alguns grupos políticos nos anos de 1960. O lirismo nostálgico de Chico aparece como uma

forma de resistência à modernização conservadora pós-64, que acelerou a

massificação, o consumismo, a generalização da indústria cultural, o aumento da urbanização e das diferenças sociais, aprofundando o desenvolvimento desigual e combinado da economia brasileira, sob o autoritarismo político. (RIDENTI, 2000, p.244)

A presença do lirismo nostálgico e da vertente crítica são traços marcantes de *Fazenda Modelo*. É interessante como a utopia vai se esvaziando na obra do autor, como um traço do esvaziamento das utopias sociais e reais.

*Budapeste* tematiza a questão da escritura, do ponto de vista do autor fadado ao anonimato. Nessa obra transparece uma preocupação direta com o objeto livro, desde a cor da capa (que é a mesma de uma das obras que José Costa escreve por encomenda) até o nome de José Costa com a grafia em húngaro figurando como autor na contracapa (“eu não entendia o nome Zsoze Kósta ali impresso, eu não tinha escrito aquele livro” (BUARQUE, 2003, p.167).

Toda a obra é excedente em metalinguagem e autorreferencialidade, principalmente na figura do herói-narrador – um *ghost-writer* – que incorpora as cenas do livro que escreve ao seu livro e vê seu próprio estilo ser apreendido por um jovem escritor que toma seu lugar na empresa. Álvaro, seu sócio na empresa Cunha & Costa Agência Cultural, localizada em Copacabana, que escrevia livros e artigos por encomenda, adestrava um novo rapaz

não para escrever à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se transveste em mil personagens para poder ser ele mesmo (BUARQUE, 2003, p. 23)

José Costa é um dos maiores escritores anônimos da atualidade, capaz de escrever sobre os mais variados temas em diversos estilos. Ao dominar o húngaro, escreve os *Tercetos Secretos*, que impressionam mesmo um velho poeta da Hungria, pai de Kriska, a húngara por quem ele se apaixona e que lhe ensinara o húngaro. José era casado com Vanda com quem tinha um filho, Joaquinzinho, que ao crescer se torna um troglodita ignorante, espiritualmente esvaziado, vítima do abandono dos pais. Joaquinzinho se torna afásico, como Lubino, apresentando uma doença somática de origem psíquica que compromete o desenvolvimento social. Se *Fazenda Modelo* for lida como a paródia de uma novela ou de uma fábula, *Budapeste* é uma paródia de um romance, do autor-pessoa e do autor-craidor que não coincidem, dos enredos que se misturam, dos tempos que se sobrepõem, das personagens que se confundem em suas características.

*Leite derramado* é seu projeto mais recente. O livro é o depoimento de Eulálio, um homem velho (mais de cem anos) numa cama de hospital, que organiza suas memórias a interlocutores diferentes. Ao passo em que se lembra de si, Eulálio oferece uma história do Brasil que conheceu e viu mudando ao longo de sua vida e de sua família. As diferenças entre as gerações do século XIX, que conheceu por seus avós, e as do século XXI, com seus bisnetos, são muitas vezes entrelaçadas no fluxo senil de seu relato, transparecendo, por outro lado, as semelhanças entre os indivíduos da mesma família.

Eulálio vai desenhando sua história individual com o breve e feliz casamento com Matilde destruído pelo ciúme, a arrogância do pai que é também herdada do avô. Quando conta a linhagem dos Eulálios d'Assumpção, *Leite derramado* em muitos aspectos se parece com *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, guardando, outrossim, a intenção do narrador de estabelecer uma relação de proximidade com o leitor, falando diretamente para ele, ora com as enfermeiras do hospital, ora com personagens de seu passado em ruínas. Cada capítulo é escrito num único parágrafo ocorrendo, em cada um deles mudança de interlocutor. Faz lembrar também o narrador de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, em que Riobaldo vai contando ao homem da cidade (imagem virtual do próprio Guimarães em pessoa) suas histórias de vida e conhecimento dentro do mundo que é o sertão.

O último romance de Chico foi muito bem recebido pela crítica literária e recebeu o prêmio de Livro do Ano do Jabuti e o prêmio Portugal Telecom de Literatura. Roberto Schwarz, em seu livro *Martinhas versus Lucrecia* (2012) escreve um ensaio<sup>35</sup> sobre a obra que é bem esclarecedor. Schwarz mostra como o ciúme desse narrador – tão aparentado ao nosso velho conhecido *Dom Casmurro* – aproxima diferença de cor e de classe, gerando o conflito entre o aristocrata Eulálio e a morena Matilde, filha bastarda, aluna-problema do colégio de freiras, extrovertida e em nada aparentada às mulheres submissas da burguesia, com as quais Eulálio estava acostumado a lidar.

Pelo foco nos Assumpção, pelo arco do tempo abarcado e pelas questões de classe e raça, *Leite derramado* pareceria ser um romance histórico ou uma saga familiar, coisas que não é. Como nos filmes em que ambientação diz tanto ou mais do que a intriga, o pano de fundo contemporâneo talvez seja a personagem principal, a que Eulálio, a despeito das presunções, se integra como um anônimo qualquer. A pretexto disso e daquilo, da petulância popular de Matilde, das surras de chicote que são tradição na família, do horror aos hospitais públicos ou do samba na vitrola, o que se configura é a modernização na sua variante brasileira, em que tudo desemboca. (SCHWARZ, 2012, p. 148)

<sup>35</sup> "Cetim laranja sobre fundo escuro". In: SCHWARZ, 2012, pp 143-150.



Para fazer uma comparação entre *Fazenda Modelo* e os romances posteriores de Chico Buarque, é necessário considerar um movimento entre a “construção” e a “dissolução”. Na *Fazenda*, busca-se o tempo todo criar um ambiente de prosperidade em que possam crescer a fazenda, o gado, a tecnologia etc. Muitos elementos da obra projetam-se para o polo da “construção”. A própria obra (o produto livro) é um amálgama de imagens e situações fantásticas. Por outro lado, nos romances inscreve-se o signo da desagregação, da desconstrução: fuga, confusão mental, falência etc., em *Estorvo*; fracasso, morte etc., em *Benjamim*; divórcio, viagem (e vivência no exterior), anonimato etc., em *Budapeste*; e, falência econômica e moral de toda uma linhagem, em *Leite derramado*.

Tal movimento – de construção e dissolução – atinge a obra de Chico Buarque nos diversos níveis de sua composição artística de forma complexa e contraditória. Aparece como tema, por exemplo, a insistência na questão da memória que é tão presente na literatura atual, como se muito do que foi vivido devesse ser esquecido e a função da verdadeira arte contemporânea fosse impedir esse esquecimento. A memória gera uma ideia contraditória de construção-dissolução em *Estorvo*, por exemplo, pois o romance se constrói no presente da perseguição e da fuga, todas as relações são rápidas e dissolvem numa nova ação, ou lugar que desperta outra memória e assim sucessivamente.

Em *Fazenda Modelo*, não se tem necessariamente um herói que se transforma no tempo e no espaço para reestabelecer um equilíbrio perdido, e é essa a grande diferença de gênero entre essa obra e a prosa posterior de Chico Buarque. Tem-se que a individualidade das personagens vai-se dissolvendo enquanto a fazenda se moderniza, as vontades particulares dos indivíduos vão sendo substituídas pelas “necessidades” impostas pelo líder Juvenal e sua elite governante.

Essa diferença de gênero que separa a novela e o romance é que define o tom de composição das personagens, dos espaços e das relações como um todo. O gênero novela em *Fazenda Modelo* proporciona uma visão de evolução do quadro geral que é satirizado, enquanto no romance vemos a evolução de determinados personagens, o desenvolvimento de suas almas no mundo.

Diz Bakhtin que tudo “o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser inserido na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa imagem” (2002, p. 358). Ou seja, os fenômenos que, por assim dizer, não se movimentam precisam ser descritos de modo dinâmico e representados em sua relação

especial com o tempo e com a narrativa.

Assim, Chico Buarque, para melhor retratar a atmosfera reacionária e espiritualmente degradante causada pelo governo militar, tematiza satiricamente os acontecimentos políticos que em muito vão influenciar a vida cotidiana das futuras gerações da Fazenda, denunciando, sobretudo, a forte tendência ao esvaziamento da subjetividade, e um abandono da essência em prol de um jogo de aparências.

Na *Fazenda Modelo*, a construção desenfreada de uma aparência de desenvolvimento para o mercado e a comunidade internacional geram comicamente a dissolução e o esvaziamento da subjetividade das personagens. Nos romances posteriores, vemos que há construção das personagens, ou melhor que há ao menos a possibilidade da busca por essa construção, ainda que o mundo onde se desenvolvem suas relações esteja cada vez mais voltado para a exterioridade dos fenômenos, para seu caráter de espetáculo visível. O homem do *Estorvo*, por exemplo, possui forças para prosseguir e permanecer igual interiormente sob as mais difíceis circunstâncias, ou como sugere Roberto Schwarz: “Esta disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo” (1999, p. 181).

É por ser posto à prova incessantemente que o herói de *Estorvo* consegue permanecer supostamente estável ante as mais difíceis situações. Sua estabilidade é a compensação aparente de uma crise constante, de intensa desordem interior. Quando esse herói vai ao mundo, não é com a finalidade de se conhecer, de descobrir seu “caminho” ou sua “missão”. Ele nem mesmo busca a reestruturação de uma ordem interior: apenas sobrevive às situações da melhor maneira possível.

Lukács separa o destino do herói épico que corresponde ao destino de um povo e a completude de sua vida, do destino do herói romanesco que marca uma busca pelo seu autoconhecimento, por sua essência, noutras palavras, pela sua afirmação enquanto indivíduo. Em detrimento dos valores coletivos apregoados pela epopeia, há no romance uma “forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada, e pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUKÁCS, 2007, p.91). Este movimento de autodescoberta está presente em *Estorvo*, na fuga fragmentada da personagem, e em Benjamim, em que a personagem se deixa levar pelos acontecimentos permitindo-se viver intensamente seus últimos momentos de vida.

A metáfora da liquidação do gado ao final de *Fazenda Modelo* pode simbolizar – com

grande antecedência – aquilo que anos mais tarde Bauman ressaltaria como o caráter líquido dos fenômenos na pós-modernidade, a dissolução das estruturas sólidas de uma sociedade de produção para uma sociedade pautada no consumo. Para Bauman, a modernidade se inicia quando espaço e tempo são separados da vida prática. A gradativa desintegração das iniciativas sociais e coletivas é um “efeito colateral” dessa fluidez do poder.

quando Orwell e Huxley esboçaram os contornos do trágico futuro, ambos sentiram que a tragédia do mundo era seu ostensivo e incontrolável progresso rumo à separação entre os cada vez mais poderosos e remotos controladores e o resto, cada vez mais destituído de poder e controlado. A visão de pesadelo que assombrava esses dois escritores era de homens e mulheres que não mais controlavam suas próprias vidas. De modo semelhante a pensadores de outros tempos, Platão e Aristóteles, que não podiam conceber uma sociedade, fosse ela feliz ou infeliz, sem administradores, projetistas e supervisores que em conjunto escreviam o roteiro que outros deveriam seguir, ordenavam o desempenho, punham falas na boca dos atores e demitiam ou encarceravam quem quer que improvisasse seus próprios textos. (BAUMAN, 2001, p. 65)

Tal dissolução das sólidas estruturas que se opera no interior do momento histórico em que vivemos acompanha a desintegração do núcleo familiar como um centro social rígido. A distância entre as gerações torna-se a cada momento mais insuperável, do ponto em que os avós ficam cada vez mais alheios às decisões dos seus netos. A ênfase no transitório, no aspecto novo (e renovável) dos fenômenos e produtos da atualidade gera uma desvalorização da memória, do perene, aspectos associados às gerações mais velhas e experientes.

As necessidades criadas para ampliação do consumo promovem a reificação da subjetividade, no sentido de que a formação da identidade não se dá num processo de exteriorização da experiência subjetiva, mas de interiorização da norma social, do que é ou não aceito culturalmente nos meios sociais a que a pessoa está vinculada. Em geral, é por meio dos produtos que consome – sejam físicos ou espirituais – que as pessoas se diferenciam umas das outras e se aproximam entre si. A identidade não é algo herdado, mas incessantemente construído. Passa-se a vida inteira redefinindo-a. Numa época de frágil durabilidade dos objetos, as formas de vida mudam o tempo todo, as coisas saem de moda.

De certa maneira, já vemos em *Fazenda Modelo* muitas das críticas à reificação que a os romances posteriores de Chico Buarque virão confirmar. Sua fábula desenvolve de maneira sério-cômica uma profunda reflexão sobre a transformação do capitalismo no Brasil. Enquanto nas primeiras décadas do século XX houve uma ênfase de crescimento da sociedade de produção, da segunda metade até os dias de hoje vemos um crescimento cada vez maior da

sociedade do consumo, em que a reificação de todas as relações humanas se torna norma de conduta (BAUMAN, 2001).

#### 4. Considerações finais

A literatura é um tipo especial de diálogo, no sentido de interação entre duas consciências independentes que compartilham, por meio da linguagem, um mesmo enunciado, uma mesma mensagem. A necessidade de comunicar-se com o outro leva o homem a buscar várias maneiras para estabelecer contato, transmitindo ideias e pensamentos, sensações e emoções, que sejam comum às partes intercomunicantes. Também o texto crítico estabelece seu diálogo particular com a literatura, com a série literária. Servindo de complemento ao texto artístico, o trabalho crítico almeja compreender os aspectos que determinada obra encerra e atrair a atenção do público leitor de modo que a leitura possa ir além da superfície do texto, desvelando mecanismos que toquem tanto o desenvolvimento da arte – materializado no texto literário – quanto dos indivíduos – contempladores, leitores.

As variadas formas de controle exercidas pela ideologia dominante, no seio das dinâmicas sociais, geram outros inúmeros tipos de contra-ideologias que, mesmo não podendo superar todas as contradições inerentes à dominação em si, trazem à tona a voz dos oprimidos, a visão de mundo daqueles que produzem sua postura ética e responsiva calcada, na maioria das vezes, na reprodução de valores alheios e estranhos. Os tipos de exploração do homem pelo homem (bem como a exploração da mulher pelo homem ou das classes trabalhadoras pelas classes possuidoras) são dados da realidade empírica, da *infraestrutura*, que alimentam a *superestrutura*, ou seja, estão em constante diálogo com o plano das ideologias, voltando a alimentar o plano da infraestrutura, numa dialética ininterrupta.

“Nunca houve um monumento de cultura que não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco o processo de transmissão da cultura”, nos ensina Walter Benjamin (1987, p. 225). Toda produção cultural – seja de cunho artístico, científico, filosófico ou religioso – responde aos questionamentos da vida, às imperfeições da existência, ou não teriam um álibi que justificasse sua existência no mundo das ideias e da matéria. Se pensamos na literatura brasileira dentro dessa lógica podemos seguir desde Manuel Antonio de Almeida e Machado de Assis por uma linha que liga o plano das estruturas sociais ao fazer estético-literário de maneira harmoniosa e criticamente responsável. A figura do agregado em suas obras e a volubilidade dos seus narradores são

dados da realidade que se convertem em princípio de composição: o agregado é o homem livre (nem escravo e nem senhor) que se movimenta entre as duas classes e delas depreende o necessário para sua existência. Esse homem precisa ser volúvel e maleável, moldar-se de acordo com a posição que ocupa, ajustar-se aos seus interlocutores.

Esta linha a que se fia a obra de Machado está também em ligação direta com a dialética da “ordem e desordem” que Antonio Candido identifica nas estruturas sociais do Brasil do século XIX e, de certa maneira, é uma realidade social encontrável ainda hoje, que se estende como um pano de fundo para o desenvolvimento da literatura brasileira posterior, atingindo a configuração literária de um traço formal.

As intensas transformações da vida cotidiana em solo brasileiro em princípios do século XX são profundamente sentidas pela arte como um todo. O espírito de modernização e progresso, a locomotiva da industrialização, está diretamente ligado à modernização da arte. As técnicas de produção passam a se dinamizar, e novas técnicas surgem para suplantar as anteriores, instaurando uma tradição de rupturas (necessidade de romper com o obsoleto), característica do espírito modernista tanto estética quanto sociologicamente. Essa necessidade de romper com as velhas estruturas não se mostra plenamente eficaz ao longo da história, uma vez que as ideologias estendidas à sociedade não são puras nem isentas da vontade dos grupos dominantes de se perpetuarem no poder. A falência das contra-ideologias em se tornarem hegemônicas torna-as, em suas muitas manifestações, matéria-prima para a arte e a ciência refletirem (no duplo sentido de pensar e devolver imageticamente) as contradições de seus próprios discursos (artísticos e científicos) bem como da realidade material.

É curioso pensar numa relação de proximidade que possa existir entre o que Bakhtin chama de totalidade da cultura, composta pelos campos da vida, da arte e da ciência. Muitas vezes é difícil discriminar arte e ciência ou arte e vida ou vida e ciência, e essa dificuldade é natural, uma vez que esses campos do espírito estão interligados na consciência que o homem possui de si e das relações humanas como um todo. Arte e ciência estão em diálogo, por exemplo, no início das ciências sociais no Brasil, com *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, em que há narratividade e descrição, mas com um tom mais historicizante e nenhuma intenção ficcionalizante. Outra que se encontra nesse limbo entre a ficção e o discurso científico é *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Vale lembrar que já no século XVIII os romances e contos filosóficos de Voltaire e Rousseau encontram na forma literária a maneira mais adequada de se transmitir um dado sistema de pensamento sobre a realidade. Também nesse momento surgem as primeiras teorizações sobre

a Filosofia da História, gênero científico que guarda muitas semelhanças com a arte literária em prosa.

De certa maneira, Chico Buarque amplia e aprofunda o projeto historiográfico parecido com o de seu pai Sérgio Buarque de Holanda, lendo a história penteando seus fios a contrapelo. É claro que seu projeto – a sua “poética integrada” – é singular e autônoma, não uma continuação do trabalho de seu pai. No entanto, certo radicalismo no pensamento de ambos os une, guardando-se evidentemente as devidas diferenciações que cada gênero (científico e literário) conserva. Principalmente, em se tratando de *Fazenda Modelo*, vemos uma experimentação filosófica e fantástica da herança rural, do homem cordial, dos novos tempos e da nossa revolução lenta e processual, concernente a uma experiência mais fluida e dissoluta dos fatos, unindo as angústias dos universos rural e urbano numa mesma tessitura. Os temas que são desenvolvidos nos romances de Chico Buarque – de *Estorvo* a *Leite Derramado* – foram esboçados na experiência pecuária de *Fazenda Modelo*, sem que tenhamos percebido o estado de intensa anomia social em que nos encontramos.

Os gêneros satíricos e cômicos sempre foram tidos como menores desde Aristóteles, paradigma que Bakhtin tenta transformar ao longo de sua obra crítica. Se a literatura “não-oficial” de Chico Buarque – para retomar a expressão pouco feliz de Elek Machado – já comporta em si toda uma carga de concepção de mundo e das relações sociais efetivas, é também nela que devemos buscar as raízes dos frutos que colhemos em nossa contemporaneidade. *Chapeuzinho Amarelo*, com a sua ampla liberdade dialógica e paródica, *Saltimbancos*, revolucionário em sua simplicidade, e principalmente, a novela *Fazenda Modelo* integram o projeto do autor e constituem um momento singular tanto de sua obra quanto da cultura brasileira durante o regime militar e depois.

## 5. Anexos

## Anexo I





Anexo II



## Referências

- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991.
- ALVES Jr, Dirceu. Em Fazenda Modelo ele deu nome aos bois. Revista *Bravo* (p. 72-6)
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AUTRAN, Margarida. Chico Buarque, um contador de histórias. *O Globo*, 8/12/1974. Disponível em <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/256> acesso em 10/04/2013
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Editora Forense Universitária: Rio de Janeiro, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética. A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. Editora Hucitec; Annablume: São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Diana P.; FIORIN, José L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentizen. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- \_\_\_\_\_. *A arte da vida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e História da*

- Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1).
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- BARDOTTI, Sérgio. *Os Saltimbancos*. Tradução e adaptação: Chico Buarque. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 2012.
- BUARQUE, Chico. *Roda-viva*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Fazenda modelo*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976.
- \_\_\_\_\_. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Estorvo*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- \_\_\_\_\_. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Leite derramado*. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Chapeuzinho Amarelo*. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 2011.
- BUARQUE, Chico. *Realidade*. Ano 1, Novembro de 1966, nº8, p. 116. Entrevista concedida.
- \_\_\_\_\_. *O pasquim*. 1975. Entrevista concedida a Ziraldo, Ivan Lessa e Jaguar. Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_1976.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_1976.htm) acesso em 10/04/2013.
- \_\_\_\_\_. Revista *Versus*. 08/09/1977. Entrevista concedida a Hélio Goldztein. Disponível online em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_09\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_77.htm) acesso em 26/06/2012.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- \_\_\_\_\_. Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1967.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- DE CARLI, A. M. S.; RAMOS, F. B. (org.). *Palavra prima: as faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul: EducS, 2006.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira latina*. Coleção Teses nº 7: Marília, 1968.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução António Sousa Ribeiro. Porto:

- Editora Afrontamento, 1976.
- EIKHENBAUM, Boris. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1971.
- FARACO, C.A. Autor e Autoria. in: *Bakhtin: conceitos-chave*. Beth Brait (org.). São Paulo: contexto, 2005.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Poder e contrapoder na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, s/d.
- FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Bibiloteca Nacional, 2004.
- GALVÃO, Walnice. N. *As Musas Sob Assédio* Literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa B. e VENTURA, Zuenir. *70/80 - Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. São Paulo: Editora: Aeroplano, 2000.
- GOUVEIA, Arturo. A malandragem estrutural. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Bibiloteca Nacional, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antonio Callado*. Ideia: João Pessoa, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução Felisberto de Albuquerque. Rio de Janeiro: GB, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Retorno ao admirável mundo novo*. Tradução Eduardo Nunes Fonseca.
- JUNG, Carl G. *O desenvolvimento da personalidade*. Tradução Frei Valdemar do Amaral. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.
- LAJOLO, Marisa. *Chico Buarque entre o real e o imaginário*. O Estado de S. Paulo, Cultura, 31 de agosto de 1991, p.7.
- \_\_\_\_\_. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2007.

- \_\_\_\_\_. O romance como epopeia burguesa. *Ensaio Ad Hominem*, v.1, t.2. São Paulo, 1999, p. 87-136.
- MACHADO, Cassiano Elek. Músico faz “fortuna crítica” como escritor. *Folha de S. Paulo*. Junho, 2004. Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo\\_fsp4\\_0604.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_fsp4_0604.htm) acesso em 30/11/2012.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Hebert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MAYRINK, Geraldo. Vacas magras. *Veja*, 25/12/1974, pp. 99-100.
- MELLO, Heitor Ferraz. Alegorias do Vazio. *Cult*, 69ª edição, maio de 2003. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/69/> acesso em 30/11/2012.
- MARQUES, Fernando. As ilusões perdidas. *Cult*, 69ª edição, maio de 2003. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/69/> acesso em 30/11/2012
- MARQUÉZ, Gabriel G. *Cien años de soledad*. Impresso pela Real Academia Espanhola, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El coronel no tiene quien le escriba*. Madri: Alianza, 1993.
- MENESES, Adélia B. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Cult*, 69ª edição, maio de 2003. Entrevista concedida. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/69/> acesso em 30/11/2012
- MERENCIANO, L. H. *As narrativas esotéricas enquanto textos de auto-ajuda: uma abordagem semiótica*. In: CASA, Vol. 5.n.1, agosto de 2007, p. 9. disponível em <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MORUS, Thomas. *A Utopia*. Tradução: Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.
- NEPOMUCENO, Eric. Anotações sobre o escritor e o leitor Chico Buarque de Hollanda. *Cult*, 69ª edição, maio de 2003. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/69/> acesso em 30/11/2012
- NUNES, Benedito. *Estorvo é o relato exemplar de uma falha*. *Folha de S. Paulo*, 03/08/1991. Disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1991/08/03/21/> consultado em 01/12/2012
- ORWELL, G. *A revolução dos bichos*. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo:

- Editora Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Animal Farm: a fairy story*. Harlow: Longman, 1945.
- \_\_\_\_\_. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Como morrem os pobres e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OTSUKA, E. T. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PASSOS, M. Y. R. S. Distopias: presságios de um futuro nefasto. Revista *Estudos do Futuro*, v. 1, n. 1, Fevereiro de 2007, <http://www.nef.org.br/revista>
- PERCORARO, Rossano. *Filosofia da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- PÓLVORA, Hélio. Os Bois de Chico Buarque. *Jornal do Brasil*, 8/1/1975. Disponível em <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/510> acesso em 10/04/2013.
- RANGEL, Maria Lúcia. Sinal aberto para Chico Buarque. *Jornal do Brasil*, 5/12/1974. Disponível em <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/256> acesso em 10/04/2013
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROCHA, G. A cultura da linguagem na obra de Chico Buarque. *ALCEU*, v. 9, n.18, p. 131-47, jan./jun. 2009.
- ROMÃO, Lucília M. S. *Fazenda Modelo: a propósito da memória e da historicidade*. in: *matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.20, p.38-p.56, jan./jun. 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectivas, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Quem canta comigo – Representações do social na poesia de Chico Buarque*.

- SILVA, Lucília M. R. *Estudo de graus de politização na tradução: Animal Farm em vários contextos*. Belo Horizonte: 2000. Dissertação (Mestrado em Letras/Literatura Comparada) – UFMG.
- SILVA, Vitória R. X. *O estético em Fazenda Modelo – novela pecuária*. Três Lagoas: 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFMS.
- SWIFT, Jonathan. *Uma modesta proposta*. Disponível em <http://www.cpihts.com/PDF/JONATHAN%20SWIFT.pdf> acesso em 30/04/2013
- VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Aquele mundo de Vasabarro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- \_\_\_\_\_. *De jogos e festas* (novelas). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d.
- \_\_\_\_\_. *A estranha máquina extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: editora UNESP, 2011.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999.
- ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. *1968: Eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- ZILBERMAN, Regina. Não é conversa mole pra boi dormir. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

Sites:

[www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br)

<http://portal.jobim.org/pt/acervos-digitais/chico-buarque>