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

THAINÁ APARECIDA RAMOS DE OLIVEIRA

SOCIEDADE E POLÍTICA EM *FAZENDA MODELO:* NOVELA PECUÁRIA, DE CHICO BUARQUE

THAINÁ APARECIDA RAMOS DE OLIVEIRA

SOCIEDADE E POLÍTICA EM *FAZENDA MODELO:* NOVELA PECUÁRIA, DE CHICO BUARQUE

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

THAINÁ APARECIDA RAMOS DE OLIVEIRA

SOCIEDADE E POLÍTICA EM *FAZENDA MODELO:* NOVELA PECUÁRIA, DE CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

BANCA EXAMINADORA

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

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

Profa. Dra. Olga Maria Castrillon Mendes Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT (suplente)

> Tangará da Serra/MT 2016

Com profundo sentimento de saudade e gratidão, dedico o labutar desta escrita àqueles que não se encontram fisicamente nesse espaço, mas que sua presença constitui matéria viva em meu coração. Por isso, dedico:

Ao meu avó (*in memorian*), referência grandiosa em minha vida. As lágrimas pela sua ausência transformaram em belíssimas lembranças e gratidão pelos ensinamentos.

Ao meu tio *(in memorian)*, homem de fé e persistência, lutou até o último instante pela vida. Sou grata pelo incentivo em minha ida para Tangará da Serra.

Ao meu amigo Fábio (in memorian), que tão cedo partiu dessa vida, deixando-nos enorme saudade do seu jeito doce e alegre. O mestrado era algo também almejado por ele, mas precisou ir brilhar no céu.

AGRADECIMENTOS

Aquilo que vivemos encontra-se guardado na memória e, portanto, na medida em que recordo o passado aproveito para agradecer os que fizeram parte da minha vida durante o mestrado, afinal, o agradecimento não é um momento qualquer que pertence somente ao externo do texto, mas sim a oportunidade de lembramos de todos aqueles que colaboraram de um jeito ou de outro com o trabalho. Durante o mestrado, tomei contato com diversas histórias, desde a fase de seleção até as aulas, experiências que certamente marcaram a minha vida. Com isso, peço licença para divagar em meus pensamentos e emoção para redigir algumas linhas de lembranças marcantes e gratidão.

Das viagens. Foram inúmeras aventuras pela estrada a fora, seja no ônibus "maravilho" (sendo irônica) ou de carona com os amigos. No caminho, pude refletir sobre as dificuldades que muitos enfrentam em busca de conhecimento. O ônibus, em situação desconfortável, sempre quebrava; a estrada cheia de buracos e poeiras, foram desafios. O desconforto da viagem não chega aos pés do cansaço enfrentado por nossa amiga Cleonilde, que saia de longe para estudar em Tangará. Não é à toa que a Cleo tornou-se um dos maiores exemplos que tive durante o mestrado, pois ela superava a distância, suportava a saudade da família e enfrentava os problemas, sempre com ânimo e cabeça erguida.

Recordo das idas à Tangará da Serra de carona na companhia dos amigos, Reila, Marcia e Edson, viagens regadas a riquíssimas conversas, boa música, e altas risadas. Nestes caminhos, ampliei meu repertório e aprendi muito com a experiência dos colegas.

Do lar literário. Em Tangará, fui morar com três amigos, Cleonilde, Wellington e Almir, para dividirmos não só as despesas, mas também as angústias e as alegrias. A primeira casa que alugamos tinha uma situação precária, rodeada por mato, cutias, sem ventilação, com umidade e sem segurança. Mesmo com tudo o que nos incomodava, tivemos momentos muito especiais, mas foi preciso encontrar um novo espaço para morar. A partir de então, começamos a desbravar Tangará da Serra a pé, procurando uma nova sede para o *Lar literário* (apelido que carinhosamente demos ao lugar onde fomos morar). Com auxílio da nossa amiga Lena, conseguimos outra casa, na qual pudemos estudar, rir e brincar (sim, na vida de mestranda também teve momentos de diversão).

Das aulas. Agora, é salutar lembrar um pouco das aulas, regadas de muito aprendizado. O mestrado possibilitou conhecimentos teóricos, mas também me fez crescer como ser humano, pois o contato com pessoas diferentes ampliou o meu horizonte humano e intelectual. Cada um dos colegas teve uma importância significativa para meu aprendizado,

devido a maravilhosa troca de experiência advinda do convívio e dos diálogos. Os professores, os quais tive a oportunidade de cursar disciplinas, foram pessoas incríveis e com toda certeza levarei para a minha formação algo de valioso de cada uma das aulas.

Dá volta para casa. Nada como o nosso lar, voltar para a casa e sentir o carinho daqueles que amamos, encontrar uma palavra amiga e um abraço carinhoso. Minha família, meus amigos e meu namorado foram incríveis, auxiliando e aturando-me nos momentos de angústia. Voltar para casa era sempre uma alegria.

Eis que agora esta historinha ganha um ponto final, ou pelo menos reticências, dando ideia de que continuará em outro momento. É chegada a hora de agradecer todos os que cruzaram o meu caminho e me ajudaram, seja de modo direto ou indireto.

Para começar, agradeço a Deus por me abençoar e me permitir viver e rememorar essa história. Agradeço também por conceder a família e os amigos que tenho. Família é a base de tudo, nossa primeira formação dá-se no seio familiar.

Sou grata à minha mãe por me dar asas e me ensinar a voar. Ao meu pai que mesmo calado e distante sei que torce por mim. Ao meu irmão por ser um exemplo de garra e força.

Sou grata às minhas amadas tias/madrinhas/ 2ª mães, Benedita e Cilene, também professoras e um grande exemplo para minha vida. Agradeço por torcerem por mim e por estarem presentes em todos os momentos, alegres ou tristes e pelos conselhos. Aos meus primos/irmãos, Paola e Lucas, pela torcida e pelos momentos de alegria.

Agradeço ao meu namorado pelo amor, carinho e apoio. Obrigada por ouvir meus gritos e me socorrer nos momentos em que mais preciso.

Às minhas amigas de infância, "Meninas Super Poderosas", Janaina e Franciane; e as suas lindas princesinhas, respectivamente, Sofia e Cecília, obrigada pelos momentos de descontração e de conversas sérias.

Aos amigos Kamylla, Fernanda, Welliton (Bakhtin); peças raras que encontrei na graduação e que trarei para sempre no meu coração. Mesmo não nos falando o tempo todo, sei que nos momentos mais importantes da minha vida vocês me aconselham e apoiam a caminhada. Por falar em joias da época da faculdade, não posso deixar de agradecer ao Wellington, amigo que continuou comigo no mestrado. Juntos vivemos grandes aventuras e fortalecemos nossa amizade de anos, meu irmão do coração.

Aos colegas de mestrado, pelos momentos de estudo e diversão. O mestrado trouxe colegas, mas também trouxe amigos, para os quais digo com muito orgulho que permanecerão sempre na minha memória. Agradeço a todos, mesmo aqueles que não tiveram o nome citado nestes agradecimentos.

Grata a Cleonilde, por seu olhar carinhoso, palavra amiga regada de muita fé. Com ela, aprendi que devemos encarar as dificuldades da vida com a cabeça erguida e confiante, superando os obstáculos.

Agradeço a Jandira por divertir nossos dias. Uma pessoa incrível, alegre e muito responsável. Obrigada por não se esquecer de mim e pela sinceridade que sempre brota de seus comentários.

Aos alunos do doutorado, Marcia, Reila e Edson Flávio, exemplos de humildade, sempre prontos a colaborar com os colegas. Obrigada pelas viagens regadas de boa música e boas histórias. Aprendi muito nessa estrada. Um agradecimento especial a Reila, de quem aproximei e me tornei amiga, minha "mana" do coração, aquela que sempre oferece bons conselhos e está pronta a ajudar.

Ao meu querido orientador Agnaldo Rodrigues, poderia escrever páginas dizendo o quanto o admiro e sou grata. Orientador na graduação, mostrando os caminhos da iniciação científica e também orientador no mestrado. Obrigada pela orientação atenta, pelo olhar criterioso, pelo carinho e pela oportunidade de aprendizado. Um exemplo que tenho em minha vida.

Às minhas queridas professoras, as quais tive o prazer de admirar desde a época da graduação, Olga, Vera e Betinha.

A Banca avaliadora, Dr^a Vera Maquêa e Dr^a Jane Tutikian, pela leitura atenta e pelo olhar precioso sobre meu trabalho.

Ao PPGEL, nas figuras do corpo docente e do coordenador do curso, por nos indicar caminhos frutíferos.

A Capes/FAPEMAT pelo apoio financeiro e incentivo na produção, por meio do financiamento de bolsa pesquisa.

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer aos escritores que fizeram de sua arte matéria prima de luta e combate em prol de uma vida melhor. Aqueles que interpretaram o seu meio a partir do olhar literário. Obrigada por regar o mundo de boas leituras e perceber que a literatura não se restringe à estrutura, ela vai além, até mesmo do material simbólico representado.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma investigação sobre a produção inaugural de Chico Buarque no cenário literário, cujo enredo constrói uma representação do Brasil da década de 1970, quando se vivia uma intensa censura, consequência da Ditadura Militar. Trata-se de Fazenda Modelo: novela pecuária, produzida em 1974, um texto narrativo que institui uma intensa crítica sociocultural e política sobre o país, num período conhecido como os anos de chumbo. Os procedimentos de análise foram amparados por teorias sobre a narrativa, bem como estudos críticos e história literária, efetivando-se, portanto, a pesquisa bibliográfica. Nesse contexto, colocamos em pauta as ideias de Mikhail Bakhtin (2003), Erich Auerbach (2007), Jean - Paul Sartre (1986), Antonio Candido (2000), Alfredo Bosi (2002), Walter Benjamin (1984), Paul Ricoeur (1994) entre outros teóricos e críticos que deram sustentação ao estudo; além disso, recorremos a estudiosos que ajudaram a compor a fortuna crítica de Chico Buarque, tais como: Meneses (2002), Ridenti (2002) e Zappa (2001). A pesquisa justifica-se pelo fato de Chico Buarque possuir um intenso histórico de engajamento sociocultural e político, tanto no campo musical quanto na produção literária, seja na representação do feminino ou na discussão sociocultural e política do Brasil, no período ditatorial. Fazenda Modelo, mesmo sendo a obra que insere o autor no âmbito da ficção literária, não possui uma crítica muito extensa como lhe é peculiar na música e no teatro; esse aspecto certamente nos instigou a investigar esta produção literária. Na esteira desse pensamento, a presente dissertação procurou desvendar a escrita do autor e, ao mesmo tempo, discutir, pelo viés da literatura, o cenário brasileiro da época, mais especificamente como essa narrativa disseminou o substrato social e político na urdidura textual. Percebemos que os elementos trazidos no texto desnudam uma maestria no processo de escrita, em que o autor apresenta um rigor estético e também um pano de fundo fruto das suas experiências individuais e das experiências coletivas.

Palavras-chave: Chico Buarque, Fazenda Modelo, engajamento literário, alegoria, tempo, espaço.

ABSTRACT

This paper shows an investigation about the inaugural production by Chico Buarque in the literary setting, which plot constructs a representation of Brazil in the 1970s, period when the country lived an intense censorship promoted by the military dictatorship. It is about of the Fazenda Modelo: novela pecuária, produced in 1974, a narrative text which establishing an intense socio-cultural and political criticism about the country, in a period known as the years of lead. The analysis procedures which we used, were supported by theories of narrative and critical studies and literary history, bringing, therefore, a bibliographic search. In this context, we put on the agenda the ideas of the Mikhail Bakhtin (2003), Erich Auerbach (2007), Jean-Paul Sartre (1986), Antonio Candido (2000), Alfredo Bosi (2002) Walter Benjamin (1984), Paul Ricoeur (1994), among other thinkers and critics who have supported this study; furthermore, we resort to studios who helped to compose the critical fortune of the Chico Buarque, such as Meneses (2002), Ridenti (2002) and Zappa (2001). Our research is justified because Chico Buarque has a strong history of sociocultural and political engagement, in the musical field and literary production, in the female representation or political discussion of Brazil, in the dictatorial period. Fazenda Modelo even being the work which insert the author in the scope of literary fiction, does not have a very extensive criticism as in the music and theater; this aspect certainly instigated us to research about this literary production. With this idea, this dissertation aimed to show the author's style and, at the same, time discussing, by the perspective of literature, the brazilian scene of the period, specifically how this narrative disseminated social and political substrate in the text. We realised that the text's elements evidence a literary project, in wich the author presents an aesthetic rigor and a background product from his experience individual and collective.

KEYWORDS: Chico Buarque, Fazenda Modelo, Engaged Literature, allegory, time, space.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - A DÉCADA DE 1970: SOCIEDADE E POLÍTICA	18
1.1. Chico Buarque: vida e engajamento literário	18
1.2. A produção política de Chico Buarque	30
1.3. Fazenda Modelo: uma alegoria do Brasil	38
1.4. A fortuna crítica de Fazenda Modelo	48
1.5. A Ditadura Militar e a condição da Arte e da Literatura	53
CAPÍTULO II - A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL EM FAZENDA MO	DELO73
2.1. Fazenda Modelo: Um espaço em construção	73
2.2. Fazenda Modelo e Temporalidade	88
2.3. A Poética do Espaço, em Fazenda Modelo	96
2.4. Espaço e Tempo: Estudo de um Cenário Político e Cultural	115
2.5. Animal Farm e Fazenda Modelo: Entre Alegorias e Símbolos, Literatura	
CONCLUSÃO	136
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

Compreender o mundo é um ato intrínseco às atitudes humanas, pois desde os tempos remotos o homem procura entender o espaço em que vive e a sua posição nesse cenário. No despertar da consciência crítica do ser humano, a vertente da literatura política social tem atuado como uma arte que simultaneamente discute e interpreta o meio em que vivemos. Desse modo, podemos falar de uma literatura engajada, pautada na preocupação com as causas sociais e o com o posicionamento do homem diante dos problemas na contemporaneidade.

Quando analisamos o engajamento numa obra de criação literária, é importante observar a maneira como o autor age diante dos fatos socioculturais, históricos e existenciais; sobretudo, como ele lida com o poder da palavra na sua obra. Nesse sentido, houve, ao longo da história literária, diversos escritores que perceberam a necessidade de produzir obras que incidissem de maneira mais direta sobre a sociedade, denunciando a situação local nos âmbitos da política, da economia e de outros setores sociais.

A literatura, pensada como representação social de um contexto histórico, possibilita identificar o posicionamento do escritor em relação à situação vigente em certo momento, articulando nas suas produções denúncias sociais, um tipo de provocação em aberto de determinada situação calamitosa; a finalidade seria, nesse caso, o despertar da consciência crítica dos leitores. Um exemplo que desenha essa questão são as inúmeras obras produzidas por Chico Buarque, em diferentes momentos históricos de nosso país.

Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, ilustra as faces de um homem ligado à arte, haja vista a sua atuação como dramaturgo, músico e escritor. Ao falarmos sobre a música popular brasileira das décadas de 1960 e 70, é impossível não fazer referência ao Chico, devido a sua enorme contribuição para o cenário cultural brasileiro.

Seus pais são Sérgio Buarque de Hollanda, um importante historiador e jornalista, e a pintora e pianista Maria Amélia Buarque de Hollanda, pessoas de grande visibilidade no meio cultural e intelectual. Devido à influência da família, Chico sempre esteve rodeado por pessoas importantes ligadas à história do país, como as personalidades: Vinicius de Moraes (que viria a tornar seu parceiro), Baden Powell e Oscar Castro Neves.

O autor ingressou na vida acadêmica em um momento marcado pela presença de inúmeros movimentos populares. Trata-se dos anos de 1960, período de politização do país,

em meio a ações de estudantes, operários e agricultores. Assim, sua intervenção intelectual e cultural veio a público em um cenário marcado pelo autoritarismo, mais precisamente, no anos de 1964 a 1985, quando o país viveu a Ditadura Militar. Como foi observado nos registros desse período, a censura e a tortura intensificaram, sobretudo com o Ato Institucional nº 5 que previa inúmeras medidas, a fim de implantar a "ordem", de modo que ninguém poderia agir contra o governo. Exílios e torturas eram constantes na vida daqueles que se manifestassem.

É nesse clima sociocultural e político que Chico organiza algumas de suas produções (musical, teatral e literária), atuando como um artista-escritor que denunciou atitudes arbitrárias do governo vigente durante a década de 70 do século XX e também a inércia do povo diante de tais atitudes. São inúmeros os trabalhos destinados à análise das canções de cunho sociopolítico e existencial, do feminino, bem como de peças teatrais e romances que fazem de Chico um grande agente cultural brasileiro. No entanto, a primeira produção do autor como ficcionista possui uma crítica reduzida, trata-se de *Fazenda Modelo: novela pecuária*, produzida em 1974, quando o autor se encontrava exilado na Itália.

O fato da crítica desta obra não ser muito extensa despertou a nossa atenção para produção deste trabalho científico, tomando-a como *corpus* da investigação. Nessa direção, a dissertação volta-se a discussão sobre as representações do Brasil pós-64, focalizando os artifícios linguísticos usados na caracterização desta alegoria que compara o Brasil a um ambiente rural, em uma obra de criação literária. Esta pesquisa apresenta uma das possíveis leituras da obra, pois como aponta Zilbermam (2004), essa novela ainda continua atual se tomarmos outros caminhos de análise, uma vez que muitos vícios sociopolíticos daquela época podem ser observados nos dias de hoje. Sociedade e política são os dois caminhos de estudo que simultaneamente estão articulados na arquitetura narrativa de *Fazenda Modelo*.

Nesta obra, verifica-se a atuação do regime militar e do capitalismo desregrado da sociedade brasileira de 1964 a 1985. A *novela pecuária* está ambientada em uma fazenda, cujos personagens são bois e vacas, dramatizando ações humanas através de uma narrativa que mistura alegoria e traços de uma fábula em um mesmo discurso. Partimos do pressuposto de que a obra apresenta um projeto literário grandioso na carreira de Chico. Embora a narrativa não tenha ganhado o gosto da crítica na ocasião de sua publicação, podemos perceber que não se trata de uma escrita panfletária, que procura denunciar a situação política de forma direta e simples. Ao contrário, o texto apresenta um diálogo com a tradição, tendo em vista que desde os escritos de Platão em *A república* já podíamos ver a alegoria sendo

utilizada para discutir a sociedade, e, além disso, *Fazenda Modelo* aborda a questão política, unida à maestria da composição estética.

Diante das questões acima elencadas, que sobremaneira motivaram a nossa pesquisa, na linearidade temporal vamos estudar o século XX, sob uma perspectiva literária que possa atingir os aspectos histórico-sociológico da década, quando essa narrativa de Chico Buarque foi produzida. A investigação, portanto, concentra-se na análise da referida obra, produção literária buarqueana localizada historicamente em um momento conturbado da vida brasileira, e, por este motivo, antes de adentrarmos especificamente no cerne da investigação, faz-se necessário indicar alguns elementos históricos que deram suporte à análise.

Como fundamento teórico este estudo traz o pensamento de críticos que organizaram discussões acerca de questões históricas, políticas e sociais no âmbito dos estudos Literários. Vale destacar que este procedimento de estudo científico não reduz a obra a questões históricas; mas busca compreender como os elementos externos ao texto fazem sentido na atividade estética.

Essa questão faz-nos reportar ao que o filósofo Alemão Walter Benjamin (1987) discutiu em *O autor como produtor*, segundo ele, a atividade literária deve ser eficaz quando une o político e o estético em um mesmo plano. Dialogando com essa questão, Theodor Adorno (2012), no texto "Posição do narrador no romance contemporâneo", diz que a experiência de guerra muda a forma com que a pessoa narra, devido às questões ideológicas que percorrem no discurso. Portanto, tem-se um novo tipo de narrador ancorado nas experiências de guerra. O diálogo entre Walter Benjamin e Adorno consolida-se ainda mais se pensarmos que o ato de narrar está em *vias de extinção* (visão de W. Benjamin), ao passo que Adorno acrescenta que não se pode mais narrar aos moldes clássicos, mas a própria narrativa exige narração.

Outros teóricos filiam-se ao pensamento desses autores, possibilitando a compreensão da obra literária e sua relação com a sociedade. Entre eles, podemos destacar as ideias do filósofo existencialista Sartre (1969), do crítico brasileiro Antonio Candido (2004), do sociólogo francês Lucien Goldemman (1976), entre outros. Diante dessas questões, o primeiro capítulo desta dissertação apresentará um estudo sobre a obra, o autor e o contexto, como forma de construir uma visão substancial sobre o tema da pesquisa.

As teorias sociológicas da literatura apontam que as experiências do autor percorrem a escrita de sua obra, de modo voluntário ou não. Isso se deve, fundamentalmente, ao fato de que a literatura e a sociedade revelam-se intimamente relacionados, e, por isso, os autores produzem suas escritas tomando como base as experiências do seu meio. A partir do momento

em que o escritor opta por escrever, a sua atividade passa a incidir no meio social. É justamente essa questão que trilha o pensamento de Sartre (1969), de que a literatura é uma escolha e uma forma de luta sem que necessariamente precise de arma.

Na seara dos estudos no Brasil, Antonio Candido (2006) desenvolve o seu pensamento crítico sobre a relação entre literatura e sociedade, a partir das ideias defendidas por autores como Sartre. Diante das questões de que a obra influencia ou é influenciada pelo meio, Antonio Candido terá uma resposta afirmativa para ambas as perguntas, isto é, a literatura é social, porque influencia o meio, mas também porque se vale do contexto de produção como matéria de escrita.

Nesse primeiro capítulo, faremos um percurso pela vida de Chico Buarque e percorreremos as trilhas de sua produção, através de um breve caminhar pelas suas obras, seja na crônica, música, teatro ou narrativa. Essas questões serão de suma importância para compreendermos o projeto estético de Chico Buarque e, com isso, discutiremos com mais propriedade a obra *Fazenda Modelo*, dando visibilidade a elementos cruciais que compõe a narrativa e, valendo-se também da fortuna crítica da obra em análise, já que só recentemente a obra passou a ter visibilidade no meio acadêmico.

Como o trabalho está alicerçado nas teorias sobre literatura e sociedade, será apresentado um breve panorama da história do Brasil no período Militar, dando um enfoque maior ao cenário cultural daquele momento histórico. Naquele período, encontrávamos três formas de produzir arte: alienada, política e marginal, em que todas exerciam uma relação com o cenário social, seja compactuando com os acontecimentos ou entrando em conflito com eles.

Após o estudo da tríade autor, obra e contexto, que compõe o tecido homogêneo da narrativa, passaremos ao segundo capítulo, aprofundando o objeto de pesquisa para explorar o tema de nosso estudo de maneira mais objetiva. No ofício de analisar sociedade e política em *Fazenda Modelo*, será necessário entender o conceito de representação, o que implica em recorrer a significação de *mimeses* apontada desde a era clássica, com os filósofos Platão e Aristóteles, chegando aos estudos mais recentes, como o de Erich Auerbach (2004), que propõe novos olhares sobre a questão.

A narrativa buarqueana não somente mergulha no cenário brasileiro por meio da alegoria, mas revela um projeto literário que torna pública a maestria na composição literária do escritor, que será recorrente nas suas demais produções. Portanto, não basta dizer que a narrativa recompõe o contexto de modo alegórico, mas desnudar as caraterísticas estruturais

utilizadas pelo autor na composição dessa obra, haja vista que, a narrativa já adentra no campo da ficção desde os elementos pré-textuais.

Conteúdo e a forma são dois componentes fulcrais da atividade literária, pois lembrando Antonio Candido (2006), em *Literatura e Sociedade*, é a união desses elementos que torna visível a historicidade e o sentido de uma obra de criação, alimentando os caminhos que permitem chegar à intersecção da análise sociológica com a literatura. O discurso literário traz a questão contextual de sua escrita, pois está situada em um tempo e um espaço específico, mas o que dará o caráter literário é justamente a maneira como os eventos sociais são trazidos à tona.

Benedito Nunes (2010) discute a diferença entre o discurso literário e o discurso da arte, a fim de compreender o elemento temporal existente na produção cultural. O autor possui uma leitura bastante satisfatória para pensar essas questões, das narrativas históricas, ficcionais e as categorias que compõe tais elementos. Para isso, ele parte da investigação de Paul Ricoeur (1994), por meio da qual faz conhecer a diferença que há entre o discurso ficcional e o histórico, bem como entender que a noção temporal fixa-se na narrativa. Vale dizer que o tempo encontra-se interligado ao enredo, portanto, é por meio da narrativa que conseguimos percebê-lo. Nas palavras de Santo Agostinho, "que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei", desenha-se a natureza complexa do tempo.

Paul Ricoeur (1994) divide o conceito de *mimeses* em três fases distintas, partindo de um processo de redefinição do princípio clássico, em uma análise que não é estrutural, mas agregadora devido à soma de elementos externos na narrativa. Portanto, o contexto e o leitor são incorporados no processo de tessitura da narração, naquilo que Ricoeur chamará de *mimesis I, II e III*. As ideias defendidas pelo referido filósofo francês estão materializadas em *Fazenda Modelo*, sendo que *mimesis I* seria o contexto da obra apreendido e configurado na *mimesis II*, que trata-se da ficcionalização da realidade; e, por último, a *mimesis III* que está materializada no campo dos sentidos. Em uma perspectiva circular, o leitor apreende os sentidos da *mimeses* III a partir do momento em que ele toma conhecimento da *mimesis I*. Com isso, entendemos a narrativa buarqueana como o fio que tece esses elementos em um mesmo plano, construindo a alegoria do totalitarismo, que historicamente falando, na América Latina (e não só), configurou-se como regime militar.

Entender a construção do jogo temporal e a materialização estrutural da obra possibilita-nos adentrar na análise do espaço como o elemento que congrega outros aspectos da narração. É importante salientar que concebemos o espaço em *Fazenda Modelo* aos moldes

do princípio de alegoria estabelecido por Walter Benjamin (1984). Assim, o conceito alegórico adentra nos estudos desse autor na medida em que ele discute a modernidade e o homem que habita esse mundo. Para ele, a sociedade moderna é caótica, fragmentada, em ruínas; e somente a alegoria consegue juntar os estilhaços resultantes de um novo espaço, o mundo moderno.

Associando alegoria e melancolia no estudo da modernidade, Walter Benjamin percorre o organismo social, rompendo as barreiras entre arte e realidade. Em *Fazenda Modelo*, a alegoria e a melancolia apreendem uma forma de olhar o mundo, construindo uma narrativa que espacializa o Brasil, permitindo contextualizar um determinado cenário.

As ideias defendidas por Benjamin fazem pensar a figura do grotesco na diegese da narrativa buarqueana. Além disso, a união do tempo ao espaço faz brotar aquilo que Bakhtin (1998) chamará de cronotopo, e no interior desse novo elemento surge a imagem do grotesco, devido as cenas escatológicas e as séries que se fazem presentes no texto. Portanto, alegoria e grotesco unem-se no discurso e auxiliam na crítica social construída pela obra, de forma engajada.

Em *Fazenda modelo*, o texto é narrado em 1ª pessoa, em que tem-se um narrador participante, que atua no sentido de organizar o texto; no entanto, vários outros personagens adentram o espaço do narrar e assumem a voz do discurso, seja por meio de diário, carta, prefácio, entre outras técnicas, ou até mesmo pelas falas que intercruzam a narração. Para pensar a figura das personagens, dividimos essa categoria em três fases, como segue: aqueles que estavam ligados ao poder (os ditadores e seus aliados), os alienados (que aceitavam a situação vivida) e os resistentes (fruto de uma consciência social e política). Fazendo uma relação com que nos diz Antonio Candido, uma das funções da ficção é justamente dar voz a todos os segmentos da sociedade.

Após a compreensão desses elementos, a obra *Fazenda Modelo* será cotejada com *Animal Farm*, de Georg Orwell. A análise comparada entre essas obras possibilita perceber como o discurso ficcional plasma a denuncia social e a consciência do homem frente aos problemas de seu tempo. Assim como na narrativa buarqueana, a obra de Orwell acompanha as transformações sociais, pois trata-se também de uma alegoria, cujas críticas figuram um contexto pós Revolução Russa. Os animais realizam um ataque para livrar-se da dominação humana; porém, na medida em que isso ocorre, outras formas de dominação vão se consolidando. Muitos críticos dizem que Chico tenha se inspirado nessa narrativa, embora ele negue. Acreditamos que, intencional ou não, o diálogo entre as obras acontece, haja vista que o próprio pressuposto teórico da literatura comparada nos viabiliza afirmar essa questão.

Diante da configuração dos capítulos, procuraremos elucidar o tema de nosso trabalho e mostrar como Chico Buarque plasma na realidade ficcional, um cenário de pretensas transformações sociais ocorridas no Brasil na década de 70 do século XX. Assim, *Fazenda Modelo* apresenta um engajamento com a questão social, em que a antropomorfismo é uma característica presente para materializar, de modo alegórico, o regime totalitário implantado no Brasil, isso significa, que a influência do meio sociopolítico é um fator inquestionável na obra em estudo.

CAPÍTULO I - A DÉCADA DE 1970: SOCIEDADE E POLÍTICA

1.1. Chico Buarque: vida e engajamento literário

Mergulhar no universo buarqueano significa entrar por águas híbridas e agitadas, pois ele sinaliza a história de um país e penetra no espaço da vida de muitos artistas consagrados. Ao estudar Chico Buarque, conseguimos abstrair informações não somente da vida deste autor, mas também a história dos lugares por onde passou e das pessoas que cruzaram o seu caminho, ao longo de sua trajetória. Vale lembrar, que ilustres intelectuais e artistas acompanharam a vida de Chico, a começar pelo seio familiar. Nos galhos da árvore genealógica buarqueana, visualizamos a miscigenação que compõe o Brasil.

Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, nasceu em 1944, ou seja, veio ao mundo em um período de efervescência em diversos cenários. O livro *Para seguir minha jornada: Chico Buarque* (2011), escrito por Regina Zappa, é muito interessante pela maneira como a autora conduz os traços da vida do artista/escritor¹. Um dos elementos mencionados no livro é justamente o fato de que Chico iniciou sua vida no momento quando,

O planeta estava mergulhado nos horrores da Segunda Guerra Mundial. Naquele ano, as forças nazistas, que já haviam tomado boa parte da Europa, marchado sobre a Rússia e ocupado Paris, começavam a sofrer suas primeiras grandes derrotas. Foi em 1944 que terminou o cerco do Leningrado, depois de novecentos dias de fome e desespero, e que as tropas aliadas ocuparam Roma e entraram em Paris para libertar a Cidade Luz do exército de Hitler. Romênia e Hungria mudaram de lado, nesse mesmo ano, e declararam guerra à Alemanha. No dia 6 de junho, 13 dias antes do nascimento de Francisco Buarque de Hollanda no Hospital São Sebastião, no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, um fato importante marcava definitivamente o cenário mundial: os Aliados desembarcaram na Normandia, litoral da França, dando início à ofensiva que derrotou a Alemanha Nazista na Segunda Guerra Mundial. A data ficou conhecida internacionalmente como o dia D. O Brasil de Getúlio Vargas, antes relutante, declara guerra ao Eixo, em 1942, e também vivia a expectativa do fim do confronto (ZAPPA, 2011,p. 18).

Esses elementos são importantes para captarmos alguns aspectos recorrentes na história de vida do artista, que irá plasmar em suas produções sublinhando os traços da inquietação de momentos históricos vividos. Seus pais eram pessoas de grande notoriedade no meio cultural e intelectual do país. O pai, Sérgio Buarque de Hollanda, foi um grande historiador que realizou trabalhos importantes para pensar a formação histórica do povo

18

¹ Faremos referência a Chico Buarque como artista, por ele ser produtor de cultura em diversas vertentes (escritor, dramaturgo, compositor entre outras)

brasileiro. Dentre suas pesquisas, podemos destacar o estudo *Raízes do Brasil* (1936) e *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil* (1959).²

Sérgio era um homem apaixonado pelos livros e cuja intelectualidade muita evidente. Exerceu a função de jornalista e professor, atuando até fora do país. Em uma dessas atuações no exterior, o historiador teve que mudar com sua esposa e os filhos para a Itália, devido ao convite para assumir o cargo de professor na Universidade de Roma. Desta maneira, Chico, desde cedo, teve contato com elementos externos do seu local de origem, conservando aquilo que ele iria chamar de "olhar estrangeiro" ³ sob o Rio de Janeiro, fazendo da cidade sua musa inspiradora, aquela que ele admira. É importante salientar que foi no seio familiar que o artista conheceu a arte e enveredou por este campo aberto que não cessa em dar frutos.

O pai de Chico tinha pleno convívio com diversos artistas e outros agentes produtores de cultura e conhecimento, fato este que incidiu de maneira muito significativa na sua vida. Regina Zappa (2011) informa que a imagem que os filhos de Sérgio sempre mantiveram do pai é dele sentado na poltrona com os óculos e um livro. Embora essa imagem aponte para um homem de vida intelectual, no entremear de suas leituras, ele sempre encontrava espaço para os textos prosaicos e as revistinhas da *Luluzinha*, sem contar que a porta de seu escritório ficava aberta para poder acompanhar o que acontecia em sua casa.

Sérgio gostava da boemia e recebia sempre em casa amigos como Manuel Bandeira, Rubem Braga, Antonio Candido, Fernando Sabino, Vinicius de Moraes, Francisco Assis Barbosa, Paulo Mendes de Almeida, Afonso Arinos, Arnaldo Pedrosa D'Horta e Rodrigo Mello Franco de Andrade. Apesar das ordens de Maria Amélia para que as crianças fossem dormir, Chico escapulia e gostava de sentar no topo da escada para tentar ouvir cada palavra e cada nota do que se passava na sala de visitas, que transpirava de conversas e música madrugada adentro (ZAPPA, 2011.p. 32).

Nota-se que o nosso artista⁴ recebeu muitas influências positivas em sua vida, uma vez que, no lar dos Buarques de Hollanda, desfilavam nomes consagrados. É importante abrir parênteses para lembrar que se tratava de uma residência que habitavam 10 pessoas e vivia rodeada de amigos, o que significa que manter a ordem e a receptividade não era uma tarefa fácil, somente uma pessoa imponente que conseguiria realizar tal missão.

³ No documentário "Meu caro amigo: uma história embala pelas canções de Chico" o autor diz: "Conservei um olhar quase estrangeiro sobre o Rio. Tenho ainda uma relação de deslumbramento com a cidade. O Rio, na minha origem como compositor, é a fonte da música. A música brasileira que eu aprendi a gostar vinha do Rio: o samba, os carnavais, os programas da Rádio Nacional."

² Raízes do Brasil foi publicado pela primeira vez em 1936 e Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil de 1959 é fruto de sua tese defendida no ano anterior.

⁴ Tomamos a liberdade em usar o pronome possessivo para se referir ao Chico Buarque, pois a essa altura da pesquisa ele já se trata de uma figura íntima aos nossos olhos, o que nos permite lançarmos mão de certa liberdade comedida.

É nesse espaço que encontramos Maria Amélia Buarque de Hollanda, uma mulher pequena na estatura, porém de personalidade forte. Era ela a responsável por manter a ordem na casa e propiciar ao marido paz e tranquilidade para desenvolver seu ofício. Pintora, pianista, mulher católica, politizada e torcedora do fluminense, esta era a mãe de Chico. Maria Amélia, nunca incentivou o filho a entrar no meio artístico, muito pelo contrário, incitava-o a cursar o ensino superior e não tinha distinção entre os filhos. Ao dar entrevista sobre Chico Buarque, ela procurava deixar claro que tinha outros filhos de igual importância.

É a partir de um encontro no Jockey Club, que a história de Sérgio e Maria Amélia teve seu início, e é a datar deste episódio que o caminho de Chico Buarque começou a ser traçado. Como se pode observar, os patriarcas da família foram os grandes responsáveis não só por trazer ao mundo Francisco Buarque de Hollanda, mas também por moldar o artista, pois as influências dos pais vieram desde cedo, até mesmo pelas canções que eram utilizadas para acalentar os filhos. Nomes como, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Ary Barroso, Mario Lago entre outros, faziam parte da trilha sonora utilizada para ninar os filhos, as mesmas letras que atravessaram o universo do menino Chico, servindo como fonte de inspiração para sua formação como artista.

Sem avançar, nesse breve percurso da trajetória de Chico Buarque, ainda na infância, encontramos algumas particularidades bastante reveladoras do que viria a se tornar essa personalidade para o mundo da cultura. Suas brincadeiras sempre exalavam criatividade e imaginação. Ele gostava de desenhar cidades imaginárias, projetar cinema com uma caixa de sapato e uma lâmpada, cujo enredo das projeções eram histórias que ele mesmo inventava. Neste ponto, é interessante dizer que, sabemos que brincadeiras deste tipo são comuns na infância, mas em Chico o elemento diferencial é que na fase adulta essas atividades irão refletir em suas escolhas. Dos desenhos das cidades, ele fez brotar um estudante de arquitetura e das histórias inventadas e o cinema amador fez surgir o músico, o escritor e o dramaturgo.

Não podemos nos esquecer de falar dos irmãos de Chico, peças fundamentais em suas brincadeiras de criança, alguns dos quais desempenham atividades ligada à arte.

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

A carreira musical de Chico iniciou em 1960 quando ele compôs a música *Canção dos olhos*, que se encontra gravada somente em seu depoimento no Museu da Imagem e do Som (MIS) localizado no Rio de Janeiro. Como salienta em muitas entrevistas, a carreira de músico não era algo almejado, mas surgiu em sua vida através da admiração que tinha pelo cunhado João Gilberto e os amigos da família; Vinicius de Moraes⁵ e Tom Jobim.

Chico enveredou por diversos caminhos, chegando a cursar, até o terceiro ano da faculdade de arquitetura, como forma de agradar a família. A escolha deste curso se deu, entre outros motivos, pela admiração por Oscar Niemeyer, que também era um dos frequentadores do lar dos Buarque de Hollanda.

Seu ingresso na vida acadêmica ocorreu em um momento marcado pela presença de inúmeros movimentos populares. Trata-se dos anos de 1960, período de politização do país, em meio a ações de estudantes, operários e agricultores. A educação também passava por uma fase muito importante através da inserção do método Paulo Freire de ensino.⁶

Desde antes de entrar para a faculdade, Chico Buarque já possuía um desdobramento político e social muito forte na constituição de sua personalidade e esses elementos foram se intensificando a partir do ingresso na vida acadêmica. Como dissemos acima, Chico seguiu alguns caminhos diferentes, porém a carreira musical o chamava para unir a sua voz e, acima de tudo, a sua capacidade criadora; ao meio cultural brasileiro. Logo começaram a aparecer os shows, os trabalhos foram se intensificando e o ensino universitário teve que ser deixado de lado.

Em 1965, participou do show "Um quadro negro" como forma de manter o Teatro Arena funcionando, uma vez que Augusto Boal havia sido obrigado a deixar o país. Na ocasião, Chico interpretou a canção *Marcha para um dia de sol*, cuja letra foi apelidada de João XXIII, devido ao caráter ingênuo de abordagem, que se assemelha às encíclicas publicadas pelo papa.

É possível, porém, que o tom conciliatório da letra derive de uma experiência vivida por Chico quando ainda estudava no Santa Cruz. Como membro da OAF (Organização de Auxílio Fraterno), ele ia com regularidade até a região da Estação da Luz entregar cobertores e outras doações aos moradores de rua (HOMEM, 2009, p. 14).

-

⁵ No documentário *Vinicius de Moraes* podemos ver como era a cena cultural no Brasil, e Chico Buarque teve uma participação nesse vídeo mostrando como foi sua atuação no cenário político e cultural.

⁶Este método trata-se de uma proposta para a alfabetização de adultos criada pelo educador Paulo Freire. Ele estabelece que a alfabetização deva envolver o contexto social e político do aluno sem que fique preso aos métodos tradicionais de utilização de cartilhas. Paulo Freire inovou o ensino a partir dessa proposta.

Essa experiência foi algo muito importante na vida de Chico, pois proporcionou ao artista ter contato com outra realidade social.

Ainda em 1965, temos a criação do "Sambafo", um grupo que se reunia para tocar e cantar. Foi nesse período que ele compôs a canção *Pedro Pedreiro*. Vejamos o que o artista fala a respeito desse momento, que denota um caráter urbano e popular de suas obras:

Quando entrei na Faculdade de Arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As universidades, a Rua Maria Antonia, os sonhos políticos, as frustações, a profissão, o tijolo, o pedreiro, o engenheiro. São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e a asfalto. É portanto, sem receio que confesso que *Pedro Pedreiro* espera o trem num subúrbio paulista, *Juca* é cidadão relapso do Brás, *Carolina* é a senhorita da janela na Bela Vista e a banda passou, por incrível que pareça, no viaduto do chá, em clara direção ao coração de São Paulo.

(http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre 29 12 67.htm).

Aos 21 anos de idade foi convidado por Roberto Freire para musicar a peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. A respeito disso, muito se houve falar que Chico conseguiu extrair a musicalidade que estava no interior do poema.

Em 1966 conheceu a atriz Marieta Severo, com quem foi casado durante 30 anos e tiveram três filhas: Silvia, Helena e Luiza. A atriz ressalta a admiração que nutre por Chico, pois ambos eram muito jovens quando se conheceram e participaram de muita coisa um ao lado do outro.

No mesmo ano em que conhecera aquela que seria a sua esposa, Chico participa do II Festival da música popular Brasileira com a canção *A Banda*, que disputava a vitória no festival, juntamente com a música *Disparada*, escrita por Geraldo Vandré e Theófilo Braga. Por ocasião de sua vitória, Chico reconhece a maestria da música concorrente e sugere que anunciassem um empate; no entanto, isso não foi possível.

A fama desse jovem artista só foi aumentando e, como prova disso, aos 21 anos ele relatou o seu testemunho no Museu da Imagem e do Som. Em 1967, a imagem de bom moço ganha um novo direcionamento, a partir da encenação da peça produzida por Chico, intitulada *Roda-viva*. Esta foi a peça que alterou a visão projetada do artista e, ao mesmo tempo, foi ela que o estreou no cenário da dramaturgia.

Roda-viva é considerada uma peça fundamental no teatro brasileiro. Segundo o autor, o enredo trata-se de uma paródia dos bastidores do teatro Record. Na verdade, a peça foi uma forma de o autor desabafar a respeito do incômodo que o acometia devido aos assédios promovidos pela fama. Narra-se a história de Benedito Silva, ou simplesmente Ben Silver, nome que resolveu mudar na tentativa de agradar ao público. Vale mencionar, que

além de escrever o texto cênico, Chico ainda compôs a canção para fazer parte da comédia musical. Alguns episódios marcaram a encenação da peça; trata-se das perseguições sofridas pelo Comando de caça aos Comunistas. Em um primeiro momento, eles invadiram o teatro e cometeram agressões contra os atores e o cenário. A primeira temporada foi um sucesso, porém na segunda, ela se tornou um símbolo de contestação contra a ditadura, pois foi a partir de sua encenação viu-se materializado os dramas daqueles que sofriam com a censura.

À medida que seguimos os passos de Chico Buarque, percebemos as mudanças ocorridas no Brasil, e vemos o país ficando cada vez mais restrito, impedindo os cidadãos de se expressarem. Desta maneira, em 1969, ao viajar para um show em Roma, Chico, forçosamente, teve que prolongar sua estadia na Europa. Naquela ocasião, ele já estava casado com Marieta Severo e esperavam a chegada de sua primeira filha.

Para manter-se na Itália, Chico passou a escrever como colunista em *O Pasquim*. Ele ressalta em suas entrevistas o quanto foi difícil esse período de sua vida, até mesmo em questões financeiras e, por esse motivo, ouvir as músicas desse momento lhe causa aflição.

Por recomendação de Vinicius de Moraes, na volta ao Brasil, o artista deveria chegar "fazendo barulho", algo que chamasse a atenção e que ao mesmo tempo impedisse a polícia política de agir. Foi então que Chico resolveu retornar ao país para o lançamento do seu CD *Chico Buarque de Hollanda (Vol. 4)*. O retorno ao Brasil permitiu uma melhora nas questões financeiras, porém o confronto com a censura se tornou cada vez mais acentuado.

A partir daí, começam os embates com a política vigente, o que fica perceptível através da gravação do referido CD, de modo que o lirismo das primeiras canções é deixado de lado. Ao contrário do que as suas produções denotam, Chico sempre afirmou, nas entrevistas, que a sua participação política não foi tão forte, mas simplesmente não era alheio às questões sociais.

Com a derrubada de João Goulart do poder, o artista começou a guardar garrafas de cervejas para fazer o coquetel molotov⁷ no aguardo de que houvesse resistência, mas para sua frustação isso não ocorreu. Embora Chico afirme que a partir desse momento ele tenha tido uma participação política menos forte (o que ele chama de despolitização), não é isso que a sua atuação aponta; ao contrário, o que se percebe é uma transformação da resistência a partir dos atos de rebeldia e vandalismo, em outra arma, mais potente e letal, capaz de atingir um contingente muito maior.

-

⁷ Trata-se de uma bomba caseira utilizadas em protestos.

Essa nova ferramenta chama-se palavra, pois, deste momento em diante o que se nota são produções que evidenciam de forma mais eficiente, sua atitude política e o descontentamento de toda uma nação. Ele não era filiado a nenhum partido, mas era de esquerda e extremamente politizado, causando reconhecimento tanto da política de direita, quanto de esquerda.

Chico passou por algumas fases dicotômicas em sua juventude. Primeiramente, foi aliciado por um professor para fazer parte da organização TFP (Tradição, família e Propriedade) que era ligada a um catolicismo ultraconservador. A partir disso, o jovem começou a ter atitudes muito radicais que causaram preocupação em seus pais, levando-os a colocar o filho em um colégio interno como forma de medida protetiva.

Na contramão desse ultraconservadorismo, aos 17 anos, Chico encontrou a marginalidade, roubava carros para dar uma volta e depois abandonava. Em uma dessas, ele acabou sendo pego pela polícia e teve que permanecer em prisão domiciliar, ocasião que o fez passar o carnaval em casa. Esse episódio serviu para o jovem pensar suas ações e chegar à conclusão de que estar na contramão dos atos ilícitos e lutar, mesmo que indiretamente, contra as injustiças, era o melhor caminho a seguir.

É justamente essa luta indireta, que irá emanar das obras do artista, pois canções de protesto da década de 1970 eram uma forma de manter diversos pontos e pessoas reunidas em um único objetivo; era como se a sociedade se transformasse em um grande coral clamando liberdade.

A partir de uma sexta-feira 13, materializando a simbologia da data, que os rumos da democracia passaram a ficar cada vez mais distantes do povo, uma vez que o presidente, general Costa e Silva, instaurou o ato institucional número 5. Chico, que havia até este momento, tido apenas uma de suas canções (Tamandaré) barradas pelos censores, passou a ser um dos principais perseguidos pelo órgão de censura.

Sempre cobraram que o artista apresentasse um posicionamento crítico, ou melhor, que ele assumisse uma postura política na composição de suas canções. Em detrimento a isso, em muitos casos, forçavam uma interpretação política das letras de suas composições. Por esse motivo, Chico inaugurou a polêmica sobre a questão da arte engajada em 1977, quando, ao defender Caetano Veloso, afirmou ser "absurda a mania de se cobrar do artista um engajamento político sobre sua arte" (HOMEM, 2009, p. 118). Essa afirmação era uma forma de protestar sobre a cobrança das pessoas para que suas produções viessem acompanhadas de uma crítica político-social.

No entanto, embora o artista tenha travado essa discussão em torno do profissional engajado, acreditando que a arte só deveria servir mesmo para a fruição estética⁸, percebemos que as produções buarqueanas não se encontram alheias ao processo histórico do país. Desse modo, Chico não restringiu somente ao campo musical, muito pelo contrário, experimentou diversas faces da arte, pois o que observamos no alvorecer de sua escrita é a mudança na tônica, obras que apresentem um grito mais forte em prol do social.

No bojo dessa discussão, é importante salientar algumas de suas produções que não se restringem ao aspecto musical e que ajudaram a compor o artista, como se sabe, Chico se aventurou por outras trilhas, projetando novas imagens de si mesmo e cada vez mais se afastando do lirismo do bom moço de olhos verdes. Em 1971, Chico participa como ator e compositor da trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues, explorando uma nova face de sua veia artística. No ano seguinte, iniciou os trabalhos com Rui Guerra e traduzindo a peça *Homem de la Mancha*.

Percebe-se que aos poucos Chico alarga o seu cenário artístico, visitando e construindo novos espaços. No ano de 1974, novamente embarcou em um trabalho com o cineasta Ruy Guerra, produzindo, desta vez, a peça *Calabar: elogio da traição*. A história cênica está ambientada no Brasil colônia, durante a invasão holandesa, e narra os caminhos de um personagem histórico, considerado traidor pelos portugueses por ter ficado ao lado dos Holandeses na ocasião da invasão. Como já era de se esperar, essa peça também sofreu os ataques da censura, sendo que o nome *Calabar* passou a ser proibido de aparecer no CD que musicava a peça. Para a encenação, houve um grande investimento financeiro; no entanto, ela só pode ser encenada nos anos da abertura política, o que resultou um prejuízo para os seus organizadores.

Ainda em 1974, Chico publica o livro *Fazenda Modelo: novela pecuária*, o *corpus* de nosso trabalho, que será analisada no decorrer desta pesquisa e, por isso, não vamos discuti-la neste momento.

Durante a Ditadura Militar, muitos músicos e intelectuais utilizaram pseudônimos para transmitir suas ideias, sem serem pegos pela polícia política. O pseudônimo funcionava como uma máscara que o autor assumia (*persona*). Desse modo, o artista utilizou os nomes Leonel Paiva e Julinho de Adelaide, como tal máscara para esconder sua identidade. Julinho de Adelaide fez a composição de três músicas, concedeu algumas entrevistas e até tinha cédula de identidade, para garantir a ideia de verdade ao personagem. No entanto, essa

.

⁸ É o que ele afirma no vídeo Chico "Romance"

tentativa de criar identidades falsas no intuito de driblar a censura, não durou por muito tempo, pois houve a exigência de que, junto ao nome do compositor, deveria vir anexado o RG e o CPF.

Com o heterônimo Julinho de Adelaide, nota-se uma maestria em sua composição, que na realidade não se trata apenas de pseudônimo, mas sim um personagem com todas as características consolidadas, com uma personalidade forte que chegou até a travar uma discussão com Chico Buarque.

Retomando às trilhas de sua produção, em 1975, encontramos mais uma vez os encalços do escritor na dramaturgia. Imbuídos pela adaptação de Vianinha para TV, do texto *Medéia*, Chico, em co-autoria com Paulo Pontes, criou a peça *Gota d'agua*. O enredo revive o drama da tragédia grega de Eurípedes *Medéia*, transposto para o cenário brasileiro, mais especificamente na favela carioca.

A história está cercada de crítica social, em uma trama em que amor, traição e jogo de interesses são os grandes traços delineadores do enredo. Joana é uma macumbeira, que tem um envolvimento amoroso com Jasão, um sambista que ela ajuda a crescer. Porém, por questões de interesse, por fama e dinheiro, Jasão a troca para ficar com Alma, filha de Creonte, um homem de grande poder e influência que poderia fazer ascender a carreira musical de Jasão. Para se vingar, Joana prepara um bolo envenenado para Jasão e sua noiva, mas como não foi possível matá-los envenenados, ela dá o alimento aos seus filhos e, em seguida, come; temos uma morte aos moldes da tragédia de Eurípedes. A grande questão que se apresenta nessa peça é, sobretudo, a crítica à exploração e à distribuição de renda.

Dois anos depois, Chico publicou a peça infantil *Os Saltimbancos* em que ele fez uma adaptação da peça de Sérgio Bordotti, baseada no texto *Os músicos de Bremem*, dos irmãos Grimm. Inicialmente, devido ao tom lúdico da peça musical, ela é destinada ao público infantil, mas mergulhando no espaço da obra, percebemos que ela apresenta em seu interior alguns elementos referentes aos problemas enfrentados durante a ditadura militar, uma vez que cada personagem é uma metáfora de um agente social.

Em 1978, Chico continuou trilhando pela dramaturgia e lançou a peça *Opera dos malandros*, um musical que tem como fonte de inspiração as peças Ó*pera dos Mendigos*, de John Gay, e *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Na primeira montagem da peça, a censura solicitou alguns cortes e alterações. O texto cênico desenvolveu as questões de prostituição e contrabando. Foi para a peça que surgiram as canções *Terezinha* e *Geni e Zepelim*.

Ambientada no bairro da Lapa, reduto da malandragem carioca, a peça mostra as transformações do país no final da Segunda Guerra, com o aumento da influência americana em todos os setores da vida brasileira. Duran e Vitória administram uma cadeia de bordéis. Teresinha, filha do casal, volta do exterior e se aproxima de Max, um ambicioso malandro contrabandista, para, juntos, criarem um empreendimento moderno em contraposição aos negócios ultrapassados do pai. As relações do poder com a marginalidade são personificadas no inspetor Chaves, a quem Max chama de Tigrão (HOMEM. 2009, p. 167).

Nas palavras de Wagner Homem (2009), vemos a síntese dos elementos simbólicos inseridos na obra e que dialogam com a realidade, pois ela constrói algumas imagens, pela sua ambientação, e por seus personagens que articulam com a sociedade da época.

No ano de 1979, imbuído pelo medo que sua filha Luiza sentia, Chico escreveu a história infantil *Chapeuzinho Amarelo*. O livro é relançado em 1997, pela editora José Olimpo, com a ilustração de Ziraldo, e tem como enredo a história de uma menina que tinha um medo tão exagerado que a impedia de realizar suas atividades. Uma exemplaridade da literatura infanto-juvenil que ensina as crianças a superarem seus medos e, por isso, considerado, pela Fundação Nacional do Livro, "altamente recomendado". Como se percebe, a obra faz uma releitura da fábula dos irmãos Grimm, *Chapeuzinho Vermelho*.

Outra leitura possível deste livro aponta para uma crítica ao sistema Militar brasileiro, uma vez que, de modo alegórico, o autor sintetiza a repressão que tomava conta da vida dos cidadãos da época, materializado na figura do lobo como o dominador e de Chapeuzinho Amarelo como representação dos que viviam amedrontados, sem poder se expressar e nem agir de modo contrário ao regime de dominação. Ao mesmo tempo, a obra é um convite para que o leitor saia do seu estado de estagnação frente a um sistema repressor e lute pela sua liberdade, como fez a personagem Chapeuzinho Amarelo.

Dando sequência em suas produções artísticas, em 1981 temos a publicação de um conto escrito em forma de poema, intitulado *A bordo do Rui Barbosa;* o texto apresenta a história de um marinheiro que não sabia escrever e que queria mandar uma carta para sua amada que não sabia ler. "O conto-poema foi publicado em 1981, com ilustrações de Vallandro seu amigo, e um belo projeto gráfico de Dalton de Luca, José Roberto Graciano e Ricardo Ohtake" (p. 66). No teatro, ainda temos uma peça musicada por Chico e Edu Lobo, intitulada *O grande circo místico*, baseada no poema de Jorge de Lima, que narra o amor entre uma acrobata e um aristocrata.

Adentrando na veia literária do autor pelo viés do romance, em 1991 Chico publicou o romance *Estorvo*. Trata-se de uma narrativa em 1ª pessoa, em que o narrador intercala os fatos da realidade com elementos da sua imaginação. O personagem narra as relações

conflituosas e fracassadas que permearam sua vida, como o casamento, a relação com a família e o emprego.

A crítica, muitas vezes, coloca *Estorvo* como sendo a obra que introduziu Chico no cenário literário de forma mais profícua e se esquecem de que antes de produzir esta obra, o autor já havia publicado *Fazenda Modelo* e algumas peças teatrais. É justamente neste aspecto que se encontra o cerne do nosso problema, ou seja, o fato de *Fazenda Modelo* não ter tido o devido lugar na crítica, pois trata-se de uma obra com elementos literários e culturais muito significativos, e demonstra o Chico Buarque enquanto escritor em sua primeira fase.

Em 1995, teve-se a publicação do romance *Benjamim*, obra que se ocupa em narrar a vida do personagem homônimo ao livro. A narrativa inicia quando o protagonista é fuzilado e, a partir do encontro com a morte que, começa a divagar por entre as lembranças do seu passado. Através desta volta no tempo, tomamos conhecimento sobre os dramas e angústias que levaram o personagem à decadência em todos os setores de sua vida. Este romance apresenta duas figuras femininas que serão decisivas na vida de Benjamin. A primeira, Castana Beatriz, é sua ex- namora, uma militante de esquerda que fora fuzilada pelos militares quando estes seguiram Benjamin para saber o paradeiro da mesma. A culpa por essa morte é o que atormentará o protagonista. Tempos mais tarde, tem um envolvimento com Ariela Masé, quem ele acredita ser a filha de Castanha Beatriz, em decorrência disso Benjamin acaba sendo fuzilado por um ex-policial a mando do namorado de Ariela. Ele morrera no mesmo local que no passado Castana Beatriz fora assassinada. Nesta obra percebemos a maestria na construção de personagens e enredos densos.

O próximo livro a ser publicado é *Budapeste* no ano de 2003. Regina Zappa (1999) sintetiza de forma bem eficaz algumas informações pertinentes sobre essa narrativa.

Parte do livro se passa em uma cidade que Chico jamais visitara, Budapeste, e que descreve em detalhes imaginados ou não. Trata-se da história de José Costa ou Zosze kósta, escritor de livros de encomenda, ghost-writer que ganha fama através da assinatura de outros em suas obras, que escreve tanto em Português quanto em Hungaro" única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita" diz o romance." Prossegui dizendo, "é significativo que o personagem de *Budapeste* seja um *ghost-writer* que se isola para escrever e pode observar o resultado daquilo que escreve sem se expor. Talvez o que Chico gostaria para si próprio: poder ver a repercussão de seus livros sem precisar estar envolvido com entrevistas, explicações e notoriedade." (p. 399).

No ano de 2009, Chico publicou *Leite Derramado*, livro este que teve uma grande aceitação pela crítica e muitos chegaram a ressaltar sua semelhança à escrita Machadiana, sobretudo nos livros *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Trata-se de um monólogo travado por um senhor de idade no leito de hospital, em que ele descreve

particularidades da sua família, ao mesmo tempo, visualizamos a decadência familiar e, como ambientação, a história do Brasil. O mais recente livro lançado pelo artista foi publicado em 2014, cujo título é *O irmão Alemão*. Esta é uma obra na qual o autor ficcionaliza traços de sua vida. O pai de Chico morou por algum tempo na Alemanha, antes de conhecer Maria Amélia. Nesse período, ele trabalhou como correspondente de um jornal e teve um envolvimento amoroso com uma Alemã.

Após retornar ao Brasil, já casado, anos depois ele recebeu uma carta avisando que a sua namorada da Alemanha havia tido um filho e necessitava de um documento que comprovasse que criança não tinha antepassado judeu. Maria Amélia providenciou os documentos e os encaminhou. Chico só ficou sabendo deste episódio por um acaso. Desse modo, quando ele começou a escrever esse novo romance, resolveu reviver um pouco dessa história.

Chico quis saber do paradeiro do irmão e, por isso, ele pediu auxílio ao historiador brasileiro Sidney Chalhoub, que se encontrava em Berlim para estudo. Juntamente com João Klug (historiador) e Dieter Lange (museólogo), eles passaram a pesquisar o paradeiro do irmão alemão. Os pesquisadores conseguiram localizar a família de Sergio Ernest (era assim que se chamava o irmão) e promoveram o encontro desta com Chico. Sérgio já havia morrido e quem se encontrou com ele foi sua esposa. A história do livro recria e ficcionaliza essa busca pelo paradeiro do irmão.

No interior deste vasto campo de produções artística e literária, percebemos obras de grande valor. Não é somente na música que o nome de Chico Buarque ganha projeção, mas também na literatura e no teatro. As obras *Estorvo*, *Budapeste* e *Leite Derramado*, ganharam o Prêmio Jabuti (o mais importante prêmio literário do Brasil), gerando algumas polêmicas, mas não desmereceu o sucesso de venda das suas produções.

Pode-se dizer, observando as produções posteriores a *Fazenda Modelo*, que esta obra seria o fio condutor por onde o autor projeta um estilo crítico de produção literária. Embora não haja uma referência clara do Brasil e do momento histórico, a narrativa apresenta indícios da realidade do país. Nas demais obras, essa situação política é retomada, não para dizer o momento exato em que as narrativas foram escritas, mas como forma de recuperar episódios do passado.

A respeito da criação musical e literária, Chico conta-nos que

quando escrevo, não tenho parceiro, sinto falta da música. Quem lê sem saber quem é o autor acha que é um músico desalojado que escreve" O que prefere? '**Música é mais intenso, literatura é o prazer mais esticado**. Música é mais concentrado. Falam que sou mais criativo quando estou na estrada, fazendo show, mas nesses

períodos, não me sinto fazendo nada. Quando estou quieto, não apareço em. Fazer show envolve toda uma produção, mas não é como criar.' Ao ser entrevistado pelo escritor Antonio Skàrmeta em 1999, o chileno quis saber por que, quando escreve prosa, seu mundo é mais angustiado, mais caótico, mais nervoso- a prosa é mais fria, a música tem mais ternura e sensualidade, prosseguia ele. Chico explicou: 'A música me tira do sério, conduz a poesia. Escrevo música e depois as palavras vêm' . A música o conduz pelos mais variados caminhos. **Os livros guardam a angústia** (ZAPPA. 1999, p. 191, grifo nosso).

Esta citação é muito interessante, pois conseguimos perceber o que o próprio autor nos diz sobre a sua arte. Os elementos que colocamos em menção apontam para os eixos que norteiam a escrita do autor, seja na música ou na literatura. Nota-se que Chico afirma que sua canção conduz a poesia, aspecto este que a crítica já consagrou, dizendo que sua escrita musical é poética, uma vez que muitos estudiosos de sua produção analisam essa vertente enquanto material poético. Do outro lado, encontramos nas palavras do autor, a literatura, como o caminho "esticado", ou seja, aquele que carrega a "angústia" e abarca aquilo que no espaço musical não seria possível. É justamente essa angústia guardada em seus livros que consideramos amplamente rica em suas produções, sobretudo em *Fazenda Modelo*, uma vez que o próprio autor salientou em algumas entrevistas que a escrita dessa obra surgiu pelo fato de que já não poderia mais colocar algumas questões em suas canções.

1.2. A produção política de Chico Buarque

"Artesão da linguagem" é assim que a pesquisadora Adélia Bezerra de Meneses (2002) classifica Chico Buarque. Trata-se da definição mais reveladora que encontramos sobre o artista. No entanto, para a estudiosa, a frase que melhor definiria esse ícone de nossa cultura foi proferida por Caetano Veloso: "Ele anda para frente arrastando a tradição". De fato, trata-se de um grande artífice da palavra que merece destaque em suas produções por apresentar de forma contundente os elementos da sociedade através da intersecção dos planos sociais e artísticos.

É importante ressaltar que ainda no tempo da escola podemos encontrar estilhaços do elemento social na escrita do autor. Seus encalços na literatura começam em 1961, quando ele publicou suas primeiras crônicas em um jornal do Colégio Santa Cruz, cujo nome era *Verbâmidas*.⁹

O site *Opinião & Notícia*, passou a divulgar as crônicas produzidas pelo autor de maio de 1961 a novembro de 1972. Na primeira crônica, o qual mantem-se a ortografia

-

⁹ Esse nome Verbâmidas, foi idealizado por Chico Buarque.

original, Chico explica o nome do jornal. Transcreveremos abaixo o texto na íntegra, como forma de visualizar como se figura o estilo do escritor.

Mal nasceu, criou complicações:

- Qual é o nome?
- Verbâmidas.
- Não... não... Com esse nome, não...

O escrivão se resignava. Como é mesmo?

- Verbâmidas, insistimos.
- Coitado, tão pequenino.
- Coitado, por quê?
- Por quê? E ainda perguntam? Esse nome é simplesmente monstruoso. Verb...

Como é mesmo?

Trocamos a impaciência por uma ponta de orgulho. Tiramos o projeto do jornal da pasta e esfregâmo-lo na cara do tabelião.

- VERBÂMIDAS, entendeu? VERBÂMIDAS!
- Para nosso espanto ele pronunciou um "Ah!" prolongado e registrou o nome sem mais pestanejar.
- Agora entendi!
- Entendeu o quê?, perguntamos, curiosos.
- Entendi a razão do nome. Esse jornal é um monstro!
- Monstro é a... íamos insultando sua progenitora em harmonioso coro, no momento em que chegou a censura.
- Monstro é o que?, perguntou.
- Monstro é a...
- Censurado!
- Que idéia fixa! Assim não vale.

Fiel a seu cargo, temendo a propagação de um nome indecoroso, a censura quis saber o significado exato da palavra "verbâmidas".

Ora, você não sabe?, ironizamos.

Nessa hora chegava Anacleto da Cunha, personagem de grande destaque do mundo da cultura.

- Ora, você não sabe? Perguntou ele repetindo nossas palavras, olhando a censura de alto.
- Ó ignorância crassa, acrescentou, ó vil funcionário da imbecilidade, não percebes então o sentido clássico da palavra de Sócrates. Não te evoca cultura grega?

Verbâmidas, **símbolo de cultura, cultura do símbolo!** Nome que reflete mais que um espelho! Um nome que diz porque condiz.

E assim Anacleto prosseguiu com suas interpretações de significado um pouco duvidoso, de conteúdo um pouco fofo.

Mas nós, inventores desse nome, modestos criadores desse jornal, ficamos visivelmente surpresos e alegres com o vasto sentido desse nome que ainda nos era desconhecido.

Verbâmidas... sem dúvida, um nome versátil. 10 (grifo nosso)

Primeiramente, é importante destacar que a escrita em jornais possibilita aos escritores a construção do seu próprio estilo de escrita que, em muitos casos, eles transpõem à literatura. Interligando as vias literárias e jornalísticas, temos, como exemplo, Machado de Assis, José de Alencar, entre outros, que percorreram os dois espaços, uma vez que em seus romances conseguimos computar técnicas recorrentes na escrita de jornais de suas épocas.

¹⁰ Disponível em: http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/aquarela-cronicas-antigas-de-chico-buarque/?leiamais

A respeito das crônicas, Antonio Candido (1992) disserta de maneira satisfatória afirmando que o fato deste gênero ter sido designado como menor não o desprestigiou, muito pelo contrário, fez com que ele tivesse uma proximidade maior com o leitor. Tal gênero não foi responsável pelos grandes feitos da literatura, mas "Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta a sensibilidade de todo o dia" (CANDIDO, 1992, p.13).

Recorrendo a sua tese sobre o caráter humanizador da literatura, o referido crítico ressalta que é justamente esse fato que aproxima o gênero do público leitor e, consequentemente, provoca a humanização. A crônica se consolida naquilo que Antonio Candido irá chamar de rés-do-chão. Nas palavras "despretensiosa, insinuante e reveladora" é que residem à importância de tal gênero.

Pelo ponto de vista de Antonio Candido, é possível fazer o levantamento de alguns aspectos importantes da crônica Buarqueana. A princípio, o gênero atua como uma forma de aproximação com o público, seja por meio da linguagem ou da temática, e isso pode ser observado na escrita de Chico, pois irá garantir um estilo que será recorrente nas suas demais produções.

Reside nessa primeira crônica a explicação do nome do jornal e, desta maneira, encontramos algumas observações que nos encaminham para uma redação quase prefacial, no sentido de explicar o jornal e apresentar indiretamente algumas de suas características. Notase que este espaço jornalístico, *Verbâmidas*, se constituirá como um *monstro* na maneira de atacar a censura e algumas mazelas sociais; depreende-se daí, a ironia de seus escritos. Nas crônicas subsequentes, ele irá manter o mesmo estilo: texto curto, irônico e bem humorado. Interessante ponderar que já nessas primeiras manifestações de sua escrita, ainda no tempo de escola, Chico já previa que seria alvo de perseguição pela censura.

Adélia Bezerra de Meneses analisou as composições de Chico Buarque em *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* (2002). Podemos nos questionar o que seria esse desenho mágico, e nesse momento somos conduzidos para aspectos do passado do autor, um ex-estudante de arquitetura, que transpôs aquilo que deveria realizar enquanto arquiteto para a escrita. Portanto, Chico se tornou o "arquiteto das palavras", aquele que explora sua capacidade inventiva. Nesse sentido, o desenho mágico que a autora se refere é o artesanato verbal que constrói a emoção que é o fio delineador das produções buarqueanas.

Tem-se, afinal, uma grande reflexão: o social acaba sendo a fórmula da poesia engajada, pois a linguagem atua como um elo entre o homem e a sociedade. Portanto, não são somente as experiências individuais, mas também as coletivas que irão dar caráter de

literatura. Neste livro, a autora traz à discussão o sentido de alguns termos trazidos na poética do autor¹¹, no intuito de identificar como a tônica das palavras vão sendo moldadas pelo espaço e suas transformações sociais.

Faz-se necessário trazer algumas reflexões dessa estudiosa para este momento de nossa pesquisa, tendo em vista a maneira como Meneses analisa as produções do artista. Esses elementos serão de suma importância para tópicos a frente desse trabalho dissertativo.

Chico Buarque já expressou que não se considera um artista de protesto e sim do cotidiano. Estudiosos chegam a dizer que suas canções representam, de forma ampla, toda uma época, e, muitas vezes, até mais completo do que o enfoque de um livro de história. Mas, isso não quer dizer que as canções "pretendam ser o registro fotográfico dessa época, ou que representem (como de fato o são) um documento histórico: mas porque nelas, introjetado está o 'clima' do seu tempo" (MENESES, 2002, p. 70).

Meneses analisa as produções de Chico a partir de algumas fases dicotômicas, mas que no seu interior apresentam o caráter social de uma poesia de resistência.

A primeira fase é definida pelo aspecto *lírico nostálgico*.

As canções dos três primeiros discos de Chico revelam seu inegável distanciamento, fruto de uma profunda, intensa, sincera- e adolescente- decepção política. Daí a atitude de quem. Como diz Leila Perrone Moisés, fica "Pra ver a vida passar". Ver sem participar. Não apenas a Banda passa, e o poeta chama outros para vê-la passar; o amado de Madalena fica "a ver navios" – atitude semelhante à do namorado em Fica, em Será que Cristina Volta e em Rita (todos suspirando pelo retorno a uma situação e que a felicidade parece que tinha acontecido) (Ibidem. p. 47).

A grande constante desse período é justamente a volta de algo que não mais se faz presente, complementar a isso, o elemento ausente não fora contaminado pela sociedade consumista e massificada. Esses pormenores são perceptíveis na canção *A televisão*, como é possível perceber no trecho abaixo:

Os namorados Já dispensam seu namoro Quem quer riso, quem quer choro Não faz mais esforço não e a própria vida
Ainda vai sentar sentida vendo a vida mais vivida
Que vem lá da televisão
O homem da rua Por ser nego conformado
Deixa a lua ali de lado e vai ligar os seus botões
No céu a lua encabulada e já minguando numa nuvem se ocultando
Vai de volta pros sertões (Chico Buarque, *A televisão*, 1967).

.

¹¹ Vale destacar que quando falamos em poética estamos nos referindo sobre as canções do artista, uma vez que a crítica já a consagrou o caráter poético das músicas buarqueanas.

Nota-se que a presença da televisão altera as relações humanas e as pessoas se tornam apenas meros observadores, seres alienados. A existência desse objeto desperta a saudade do tempo em que os outros elementos eram mais importantes na constituição das relações interpessoais. Ainda nessa mesma direção de simples expectadores, podemos encontrar a canção *A Banda*.

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida, surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar, cantando coisas de amor
Mas para meu desencanto, o que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar, depois que a banda passou
E cada qual no seu canto, em cada canto uma dor. (Chico Buarque, *A banda*, 1966).

A banda atua como o agente transformador que chega, mexe com as estruturas e vai embora. Esta canção figura uma vida triste, permeada pelo medo trazido pela Ditadura Militar. Nota-se que o tempo transcorre, mas os personagens mantem-se estáticos, ou seja, assistem e esperam. Essas ações (assistir e esperar) estão carregadas do elemento nostálgico, e o sentido da nostalgia não se encera no plano lírico, mas se constitui também enquanto um elemento de crítica social. É importante a maneira como Meneses conduz o sentido da palavra nostalgia, apontando primeiramente sua esfera etimológica, "a dor do retorno", para em seguida apontar o sentido de uma realidade outra, em que se encontra imbricada a utopia. Resumidamente, essas significações apontam ao deslocamento que pode estar situado no passado ou em um espaço imaginário.

Sintetizando algumas dessas informações, vale dizer que a produção inaugural de Chico Buarque remonta a um grande comprometimento com o social, típico de um romantismo juvenil, com uma estética madura nas suas canções, como em *Marcha para um dia de sol* (1966), *Sonho de um carnaval* (1966) e *Pedro Pedreiro* (1966). Esta última vem no sentido de marcar a forma como o compositor irá trabalhar com o verso. Em seus três primeiros discos, Chico demonstra certo distanciamento e decepção política. As canções desse período buscavam em sua temática a volta de uma felicidade que já havia acontecido, como é o caso das canções *A Banda* (1966), *Fica* (1967), *Será que Cristina volta* (1967) e *Rita* (1972). Vale dizer que a música *A banda*, segundo o compositor, trata-se de uma linguagem ingênua, assemelhando a uma linguagem quase infantil¹².

¹² Informação retirada do livro de Gilberto de Carvalho, intitulado *Chico Buarque: análise poético musical*, em que ele traz fragmentos de algumas entrevistas concedidas por Chico.

A crítica, nestes primeiros instantes, da poética buarqueana dá-se de forma menos direta; no entanto, aos poucos o artista passou a assumir uma postura mais inquietante, transformando-se cada vez mais no porta-voz da resistência. Tem-se, então, aquilo que Meneses chama de *canções de protesto*.

A mudança dessas canções será a de mudança do presente – só que aqui se tratará de uma alteração quase que a nível apocalíptico, de um caráter irreversível- e não de uma momentânea suspensão da realidade, como se viu no lirismo nostálgico. Pois agora o tempo parece ter adquirido para Chico sua dimensão histórica e, portanto, irreversível (MENESES, 2012, p. 69).

Há, nesse espaço, um alinhamento do pensamento crítico e utópico e, segundo a autora, o termo mais apropriado para caracterizar essa fase são canções de repreensão ao invés de canções de protesto, pois o elemento estruturante das músicas foi justamente a repressão advinda do AI- 5 e seus efeitos.

Extraído das canções, vemos verbos e expressões que dialogam com esse clima de contestação e repressão, constituindo desta maneira

uma semântica de repressão: boca calada, realidade morta, mentira, força bruta, palavra presa na garganta, peito calado (*Cálice*), amor reprimido, grito contido, gente falando de lado e olhando para o chão (*Apesar de você*); alegria adiada, abafada (*Quando o carnaval chegar*). Um mero levantamento dos verbos das canções dessa época remeterá ao sema da expressão: "tô me guardando, apanhando, não posso pagar, desejo seu beijo" (*Quando o carnaval chegar*); traga a dor, engolir a labuta (*Cálice*); fechar a porta do coração, trancar no peito a paixão, acorrentar (*Cordão*) (Ibidem, p. 76).

Vale destacar que as metáforas produzidas em suas canções foram feitas também para serem interpretadas no plano literal, e não somente como uma imagem política. Chico afirma em suas entrevistas que a sua geração leva vantagem sobre as demais, por ter conhecido primeiramente a não censura, para depois dar de cara com esse *monstro*, fato este que o permitiu ter uma consciência maior da liberdade.

Seguindo o percurso traçado pela autora, em seguida temos a *vertente utópica*, em que a liberdade é a grande tônica até mesmo no sentido de imaginar tempos melhores, na perspectiva utópica do "ainda não consciente" de Ernest Bloch. ¹³ Nesse momento, não nos

de socialismo utópico, isto é, um conceito mais amplo que se associa com aquilo que está na mente do homem, no sentido de construir uma sociedade melhor; o que para Bloch seria os "sonhos diurnos", o sonhar acordado que possuía relação com o "principio esperança".

¹³ Como salienta Arno Munster (s/d), é impossível falar de Ernest Bloch sem mencionar uma de suas características mais marcante, ou seja, "otimismo militante". É a partir dessa postura que o filosofo alemão, considera uma nova forma de pensamento utópico, cuja grande questão seria deixar de lado os conceitos tradicionais de utopia, ou seja, aquele que propunha situações imaginárias e idealizadas. Após esse afastamento, cria-se uma postura que liga-se a *esperança critica* (contrária a alienação e a dominação) e a *revolução ética* (nova estrutura da sociedade e da relação humana). Esse novo pensamento aponta para o que poderíamos chamar de socialismo utópico, isto é, um conceito mais amplo que se associa com aquilo que está na mente do homem,

deteremos a estudar a utopia enquanto um princípio teórico, mas simplesmente estabelecer as fases que comportam as produções musicais buarqueanas e nessa direção, a diferença que conseguimos perceber entre o lirismo nostálgico e a variante utópica, é a perspectiva do tempo, pois enquanto aquela se projeta no passado, esta lança seu olhar para o futuro.

Há também a *vertente crítica* que projeta um perfil pessoal e político do artista. O elemento social das produções buarqueanas é materializado pelas palavras, ou seja, a maneira como o artista sistematiza as problemáticas; por esse motivo, Chico é visto como um articulador da memória popular.

Analisar os elementos que compõe a carreira desse autor não é uma tarefa fácil, tendo em vista que ela não se dá seguindo temáticas e estruturas que seguem em uma mesma direção, muito pelo contrário, constroem-se em uma trajetória espiral, mas que convergem para propósitos semelhantes. Nessa direção, Marcelo Ridenti enfoca que

seria mais adequado falar em três características marcantes do que falar em fases, palavra cujo significado leva a ideia equivocada de evolução linear. Em diferentes proporções, dependendo do trabalho, aparece mais o lirismo nostálgico, a utopia ou a crítica social, todos básicos para compreender os laços entre arte e política em Chico Buarque [...] É possível até o imbricamento desses três fatores – o peso de cada um desses podendo variar conforme o caso (RIDENTI, 2000, p.250).

Não é somente com as composições musicais que Chico se destaca no cenário cultural. No teatro, como afirma Silva (2008), o artista introduziu aos "palcos reflexões sobre as condições em que se encontrava o país, discutindo concepções de mundo e de qualidade de vida do nosso povo" (p. 120). Como já observado, sua participação no teatro deu-se muito cedo. De início, ele produziu músicas para algumas peças teatrais e, em seguida, passou a escrever seus próprios textos cênicos, articulando a produção dramatúrgica e musical. Um exemplo é a peça *Gota d'água*, escrita em coautoria com Paulo Pontes, no ano de 1975. Chico demonstrou, nesse texto, sua capacidade em unir teatro e música, pois tanto a trilha sonora como o texto cênico recebem sua autoria.

No período da Ditadura Militar brasileira, muitos artistas, tais como: Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, entre outros, atuaram como mensageiros das aspirações de uma população que se encontrava reprimida devido uma política antidemocrática. Deste modo, as obras de Chico e dos demais artistas da época tinham como propósito suscitar a consciência da luta contra repressão, cuja "grande constante é a nitidez com que se pode apontar a intersecção dos planos pessoal e social, efetivo e histórico, sexual e político" (MENESES, 2002, p.79).

Chico mergulhou em diversas vertentes, tais como: a nostalgia, a utopia e a crítica. Tudo isso para que pudesse compor as suas produções, por intermédio de uma linguagem irônica, satírica, alegórica e paródica. As poesias de repressão em Chico também puderam ser caracterizadas como poesias utópicas. A evolução desse poeta social caminhou de utopia à crítica, ou melhor, fundiu essas duas vertentes. O que se percebe em seus discursos é um extremo comprometimento com a sociedade e a política.

Quando se fala em engajamento nos escritos do artista é muito comum relacionar esse engajamento com o descontentamento político, sobretudo nos anos de chumbo. No entanto, é bom destacar que os discursos engajados não estão somente voltados à contestação política, mas também à crítica das falhas sociais. Por esse caminho, o compositor irá fazer todo um trabalho de representação dos marginalizados, como, por exemplo, o homossexual, trabalhador e a mulher. Nessa direção, o que se vê não é apenas uma consciência política, mas, sobretudo, uma consciência social, fazendo de sua poesia um instrumento de denúncia às injustiças e desigualdades. O fundamental de toda esta discussão é o fato de que, independentemente da vertente a qual se insere a poética musical de Chico, o que se percebe é um trabalho muito preciso na produção musical, partindo de uma sensibilidade poética que demonstra um grande conhecimento da cultura e do povo brasileiro.

Questionam-se qual é a imagem do Brasil e do brasileiro figurada nas suas obras. Para começarmos a responder tal indagação, é necessário entender qual a imagem do artista. Segundo Rinaldo Fernandes (2013), duas imagens podem ser depreendidas da figura de Chico, "a do bom moço (quase ingênuo), terno e sereno que agrada especialmente ao público feminino, e a do artista participante, preso até a medula ao seu tempo, que se identifica com as minorias e denuncia a ditadura" (p. 04). Para o pesquisador, o engajamento na escrita do autor dá-se também em dois eixos: o comprometimento com a palavra e também com a sociedade.

No que tange ao engajamento com a palavra, retomemos a caracterização dada por Meneses (2002), "artesão da palavra". Trata-se, portanto, de um artista que produz muitos de seus trabalhos por uma linguagem que une a tradição erudita (como, por exemplo, a escrita aos moldes das cantigas trovadorescas) com o elemento popular (contexto humano e existencial do século XX). A fusão desses aspectos permite consolidar uma produção que se vale do social (em diversos níveis) como temática, através de uma estrutura que contempla a valorização das palavras. Isso possibilita a formação de uma estética que promove o diálogo entre todas as classes sociais, o que significa, que a compreensão das suas obras não se fixa apenas na erudita.

Como se pode perceber, há duplicidades no que compete a produção do artista. Esses aspectos dúbios não são contraditórios, muito pelo contrário, são elementos complementares na sua escrita, seja ela na música, dramaturgia ou literatura. Todos esses aspectos convergem à constituição da obra, mas também do homem, o Francisco Buarque de Holanda, tímido, porém extrovertido, simples, mas com uma imaginação que ultrapassa as barreiras e adapta aos espaços diferentes.

Independentemente do que se queira evidenciar nas produções de Chico Buarque, os elementos político e social se apresentam como as grandes constantes. Vale destacar que o político não é no sentido partidário, mas sim no sentido de compreender como os espaços históricos e a própria sociedade estão sendo configurados. Daí o fato de a sua escrita descortinar o contexto sociocultural e ideológico de cada época.

Caminhar pela estrada musical do artista é importante para entendermos como o autor comporta sua estética na literatura e na dramaturgia. Embora o foco de nosso estudo seja a literatura, fez-se necessário compreender esses outros aspectos que não se distanciam da literatura, mas convergem para pontos comuns que alavancam uma criação artística que se transformou em uma rica fonte ao estudo da sociedade e política em diversas décadas.

1.3. Fazenda Modelo: uma alegoria do Brasil

Escrita em 1975, em plena a efervescência do milagre econômico, *Fazenda Modelo* tematiza uma forte crítica ao sistema militar brasileiro. Em entrevistas aos jornais da época, Chico aponta os motivos e a maneira que o levaram a composição dessa narrativa. Ele salienta que o texto surgiu de uma necessidade política em trazer à tona aquilo que a censura fazia calar. Nessa altura, inúmeras de suas canções já haviam sido censuradas.

A novela pecuária nasce como o espaço que instaura a liberdade na composição do autor. Inspirado em uma vaca que conhecera ao visitar um sítio, Chico resolve se valer do espaço rural e dos personagens *vacum* como fios condutores de uma narrativa que surpreendentemente problematiza a questão política brasileira do século XX. Ao afirmar em suas entrevistas que a arte não pode se desvincular do contexto social¹⁴, Chico discute a ideia que endossamos no decorrer dessa dissertação.

Fazenda Modelo apresenta características muito interessantes em relação ao conteúdo e a maneira como isso se dispõe na narrativa. Nesta obra, Chico projeta as formas de

_

¹⁴ Contradizendo a polêmica travada sobre a arte engajada, o qual já discutimos anteriormente.

dominação social em uma comunidade bovina liderada pelo boi Juvenal. Os demais bois e vacas da comunidade são submissos aos mandos do líder, assim como acontecia, por alusão, na sociedade brasileira da década de 1970; ou seja, as pessoas obedeciam às regras do governo vigente, por medo da repressão e das torturas a que eram submetidas. A narrativa se situa nos anos marcados pelo "milagre econômico", quando se intensificou o crescimento econômico em paralelo com a desigualdade social.

Na novela pecuária buarqueana, todos os personagens são bois e vacas, assumindo posições humanas através de uma ambientação que remete ao cenário brasileiro da época. A personificação dos animais se dá a fim de mostrar a situação das pessoas (povo) da década de 1970. Destarte, a Fazenda se transforma em um verdadeiro espaço ditatorial, onde a figura de Juvenal, "o boi-mor, o Justo, o Tenaz", passa a exercer o seu poder em nome da tecnologia e, consequentemente, do desenvolvimento.

Podemos questionar o porquê de a fazenda ser habitada somente por bois e vacas. Se formos buscar ao longo da história, veremos que há inúmeros textos que se valeram da boiada para representar a sociedade humana. A simbologia do boi e seus similares está comumente associada à ideia de trabalho, bondade, sacrifício e, em algumas sociedades, ele é visto como um ser sagrado. Enfim, há várias associações possíveis a serem feitas sobre essa figura. Posteriormente, discutiremos sobre os personagens dessa narrativa, inclusive sobre o significado dos bois, ou seja, qual seria a melhor simbologia que se aplica a esses animais na obra em análise.

No texto "Não é conversa mole para boi dormir", de Regina Zilberman (2002), publicado no livro *Chico Buarque do Brasil*, organizado por Reinaldo Fernandes, a autora traz a imagem histórica por traz da figura do boi, que desde o Brasil colônia representou uma peça muito importante na economia do nosso país.

Podemos fazer associações de outras produções com *Fazenda Modelo*; no entanto, traremos duas canções que foram produzidas também sob o Regime Ditatorial. A primeira já apontada por Zilberman é justamente a música *Disparada* de Geraldo Vandré e Théo de Barros. Vejamos a letra da canção.

DISPARADA

Prepare o seu coração prás coisas que eu vou contar Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar Na boiada já fui boi, mas um dia me montei Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

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

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

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

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

A letra desta música narra a história de um homem que toma a consciência da sua vida, pois sai da condição de boi para se tornar boiadeiro. A metáfora "Na boiada já fui boi, mas um dia me montei", associa a essa ideia; visto que pertencer à boiada, ou melhor, ser boiada significa aceitar as coisas dadas. Ao assumir a posição de boiadeiro, o ser toma a rédea de sua vida, o que o torna corajoso. Essa canção faz alusão à política, em que essa coragem seria a luta pelas questões culturais. Nas palavras "E dono de gado e gente, porque gado a gente marca/Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente" instaura-se o espaço da diferença entre gado e gente, pois o animal assume a posição de um ser submisso e o homem, enquanto ser racional, toma a consciência da sua vida.

Temos ainda a canção "Admirável gado novo", de Zé Ramalho.

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

E ter que demonstrar sua coragem À margem do que possa parecer E ver que toda essa engrenagem Já sente a ferrugem lhe comer Êh, ô, ô, vida de gado Povo marcado Êh, povo feliz!

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

E correm através da madrugada
A única velhice que chegou
Demoram-se na beira da estrada
E passam a contar o que sobrou!
[...]
O povo foge da ignorância
Apesar de viver tão perto dela
E sonham com melhores tempos idos
Contemplam esta vida numa cela

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

Essa canção faz uma referência ao livro *Admirável mundo novo* de Audous Huxley, livro este que prevê uma sociedade futura controlada pelo Estado, em que algumas questões serão deixadas de lado, como família, religião e outras coisas. A insatisfação seria curada por uma droga chamada "soma".

Portanto, rigidez e opressão seriam as grandes constantes dessa sociedade, assim como na canção de Zé Ramalho. Na música, vemos o homem sendo tratado como gado, vivendo de promessas de que as coisas irão mudar, mas que no fim continua à mercê da política ditatorial. A primeira imagem construída é a representação da multidão que caminha lado a lado com a injustiça ("dar mais do que receber") e logo em seguida, com as palavras "ferrugem" e "engrenagem", visualizamos a máquina capitalista, corroendo as forças dessa multidão. Chamamos atenção para o refrão da música ("Êh, ô, ô, vida de gado/Povo marcado/Êh, povo feliz!"), pois é neste espaço que a imagem de boi se constitui de forma mais incisiva. Temos, então, o povo sendo comparado com o gado, por estar condicionado a essa marca da opressão de um regime político.

Como se pode notar, em ambas canções percebemos a comparação do ser humano ao gado, justamente pela própria condição de subjugado. No afã dessa questão, ser gado significa estar na posição de oprimido e ter suas forças aniquiladas pela forma de organizar a sociedade e seus extratos.

Diante desses levantamentos podemos dizer que em *Fazenda Modelo* não é diferente. Um dos pontos mais pertinentes para iniciarmos nossa investigação a respeito da representação do Brasil na obra, é entendermos que o texto apresenta uma dimensão política, a fim de discutir práticas sociais e, ao mesmo tempo, questionar a realidade de um determinado momento histórico. Nessa direção, podemos dizer que Chico Buarque tomou como motivação o momento político daquela época, frente a Ditadura Militar, na construção de Fazenda Modelo.

Como se observou no primeiro item deste trabalho, o que impulsionou o Golpe de 1964 foi a proposta de reforma agrária e algumas ideias do presidente João Goulart. A partir desse golpe, que culminou na deposição do então presidente, surgiu a Ditadura Militar, período que veremos materializado de modo alegórico 15 em *Fazenda Modelo*.

A obra apresenta diversos elementos que nos faz entendê-la como um discurso alegórico. Ela está distribuída entre 18 capítulos, além de alguns elementos que denominamos de pré-textuais, por anteceder a narrativa e, ao mesmo tempo, ajudar na composição da obra; ou seja, o livro apresenta dedicatória, epígrafe, prefácio e bibliografia técnica (obras reais e de ficção sobre agricultura e pecuária); e também outros recursos textuais que são inseridos no decorrer do texto para uma melhor composição da alegoria, exemplo: carta, diário, jornal, mapa, música, bíblia e, até mesmo, ato institucional. Devemos, então, iniciar a leitura do texto partindo desses elementos e, em seguida, adentrarmos nos outros aspectos da obra.

Inicialmente, nos deparamos com a dedicatória: "A Latucha minha estimada esposa cuja candura e compreensão tornaram possível a realização deste livro." (BUARQUE, 1975, p 11). Essa dedicatória faz alusão a uma personagem do livro, portanto se as personagens da obra são bois e vacas, logo, ao fazer referência a um ser da ficção como sendo sua esposa, nos faz entender que o autor coloca-se como uma das personagens do texto. O mesmo acontece com os agradecimentos, que são direcionados à pessoas fictícias, que encontramos no decorrer da narrativa, assumindo papéis na história.

Ao INSPETOR KLAUS,

pelo estímulo à realização deste livro, demonstrando mais uma vez seu elevado espírito de ruralista esclarecido, que o credita como um dos expoentes da classe na Fazenda Modelo.

⁻

¹⁵ Embora iremos discutir a questão da alegoria mais a frente, é importante apresentar uma definição inicial. Para tanto, Carlos Ceia (1998), publicou na Revista Matraga, um texto integrante do estudo que culminou no Dicionário de Termos de Teoria e Crítica literária, em que ele define alegoria:

A alegoria distingue-se do símbolo (v.) pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, como dizia Quintiliano, no Instituto oratória, uma 'metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido', a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. A mesma correlação é estabelecida por Cícero no De Oratore, onde a alegoria é vista como um sistema de metáforas. Uma forma de distinguir metáfora e alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda, amplia-se a expressões ou textos inteiros. (p.1)

Ao Dr. Kapp,

pelo apoio e pelas sugestões apresentadas, ao fazer, bondosamente, a leitura prévia do presente trabalho.

Ao PROF. KAZUKI, meu conselheiro e mestre, pelos constantes incentivos à edição desta obra (BUARQUE, 1975, p. 13)

As personagens Klaus, Kapp, Kazup, bem como o K. Kleber, responsável pela escrita do prefácio, são os correligionários de Juvenal, ou seja, como seus seguidores, eles são designados a aplicar algumas medidas, a fim de manter a ordem na fazenda. Logo à frente do texto, deparamo-nos com o prefácio responsável por apresentar a obra e dar indícios do perfil do narrador, fator que será discutido em tópico, mais a frente nesta pesquisa. É importante, neste momento, discorrer somente os aspectos referentes à ficcionalidade dos elementos prétextuais; e, nesse sentido, o prefácio traz ao final a seguinte informação: F.M, maio de 1974. K.Kleber (da A.F.M.L.), que também nos remete ao ficcional. As personagens Klaus, Kapp, Kazup, bem como o K. Kleber, responsável pela escrita do prefácio, são os correligionários de Juvenal, ou seja, como seus seguidores, são designados a aplicar algumas medidas, a fim de manter a ordem na fazenda e, nota-se que todos apresentam o nome grafado com a letra K.

Logo à frente do texto, deparamo-nos com o prefácio, assinalado com a seguinte informação: F.M, maio de 1974. K.Kleber (da A.F.M.L.) que também nos remete para o ficcional. Encontramos ainda no prefácio elementos que ajudam a traçar o perfil do narrador da historia e também, nos permite fazer algumas associações com o próprio autor Chico Buarque. Segundo as informações trazidas no prefácio, o autor ficcional da obra, é um jovem preocupado com as questões sociais da Fazenda e que estava estreando na escrita e ainda que:

trata-se 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 pecuária, dando-lhe cunho de uma grande batalha a pelejar e apontando-os meios de o nosso povo sagrar-se vitorioso (Ibidem).

Sabemos que Chico Buarque pertence a uma família cuja intelectualidade é bastante marcante, que certamente o influenciou na vida literária e artística. Frente as complexas relações estabelecidas entre autor e narrador, algumas questões poderiam ser discutidas a cerca disso, mas não nos deteremos a este estudo. No entanto, é importante destacar que o importante no estudo da noção de autor não é pensar o processo de escrita como necessidade individual alicerçada na biografia de quem produziu a obra, mas sim os aspectos que geraram a necessidade de escrever. De acordo com Foucault (1992), a crítica moderna confunde sujeito e escritor, por isso, o filósofo francês procura mostrar que autor e texto apresentam uma ligação que os tornam muito próximos, pois quem escreve não é um ser isomorfo, ele se

constitui na relação com o meio e com os outros. Essa dialética do discurso aponta para aquilo que Foucault chamará de função-autor, isto é, as marcas que o escritor deixa de si em sua obra. Autor é uma figura *anterior* e *exterior* ao texto, essa função faz brotar vários egos, mostrando as múltiplas posições do sujeito que emerge da obra através dos signos gramaticais.

Assim, embora haja alguns pontos que aproximam a figura de Chico Buarque com o narrador da história, o agente da ficção não é o autor, mas sim um tênue alter- ego, de onde ecoa uma voz buarqueana em alguns momentos do texto. Essa aproximação (autor- Narrador) não se faz em todos os elementos que caracterizam o agente da narrativa, isso ocorre, sobretudo no prefácio, por onde podemos identificar traços que correspondem à ideia de intelectualidade, porém, em algumas passagens da obra, o narrador assumi uma postura alienada, e como sabemos a alienação e a postura estática frente a política ditatorial, não constituiu a caracterização de Chico Buarque.

Ainda sobre os elementos pré-textuais, podemos também tecer a intertextualidade de Fazenda Modelo com passagens bíblicas, como observado na epígrafe que traz o versículo "Não porás mordaça ao boi enquanto debulha" (Deuteronômio, cap. XXV, vs. 4). Este livro apresenta as leis de Moisés e, nessa passagem, ele fala sobre "o direito de usufruir" daquilo que se é produzido. Na primeira carta aos coríntios, é retomado novamente esse versículo, no momento quando Paulo disserta sobre a liberdade e a justiça. São, justamente, esses os elementos discutidos pelo apóstolo que será indiretamente abordado nessa narrativa.

Em relação aos elementos pré-textuais, deparamo-nos, ainda, com uma bibliografia técnica ao final do livro. Em sua dissertação, quando discutiu o estético em *Fazenda Modelo*, Silva (2009) afirma que Chico apresenta referências reais e fictícias, ao contrário do que aponta Mello, em artigo à revista *Cult* (maio, 2003), pois este afirma que as referências são todas verídicas. Se formos analisar minuciosamente o trabalho, perceberemos que ao menos uma das referências pode ser classificada como de ficção.

Como nos mostra Silva (2009):

A referência bibliográfica de "Lento e Eficaz Extermínio da Cultura Pecuária" é evidentemente fictícia, o autor K. Karensen é personagem da narrativa, citado entre os mais fiéis correligionários de Juvenal, capítulo III, participando, de um churrasco de posse. Além disso, a editora F.M. é fictícia e associa-se às iniciais da Fazenda Modelo (p. 28).

A narrativa também tece diálogos com outros textos, tais como: os ditados, crendices e canções populares que, frequentemente, permeiam o discurso da narrativa. No capítulo I, destinado a narrar como é a fazenda, encontramos o seguinte trecho:

Algumas leis havia sim. Não podia apontar estrela, por exemplo, que dava verruga na ponta do dedo. Se brincasse de vesgo, batia uma brisa e ficava vesgo para sempre. Nem podia olhar mulher nua que nascia terçol. Mas essas leis não eram muito temidas e andava cheio de gente estrábica com terçol e verruga (BUARQUE, 1975, p 20).

Percebemos a presença de superstições, ou seja, crenças populares que atravessam gerações e que, por não haver explicações científicas que assegurem a legitimidade de tais crendices, acabam por ficar no imaginário popular. O capítulo onde essa passagem foi localizada é narrado por meio de um discurso saudosista, que demonstra a realidade de como era a fazenda, em um período de maior liberdade, quando as leis seguidas eram as crenças populares. Outro discurso que interpenetra nesse capítulo, a fim de mostrar a liberdade em tempos pretéritos, é a citação de uma canção escrita por Umberto Silva e Toso Gomes, interpretada por Cauby Peixoto:

Ninguém é de ninguém Na vida tudo passa Ninguém é de ninguém Até quem nos abraça (BUARQUE, 1975, p. 20)

No capítulo III, destinado ao discurso de posse de Juvenal, podemos observar referência direta a alguns ditos populares.

1º Vamos dar nomes aos bois. (Ibidem, p. 28)

2º Quem semeia vento colhe tempestade. (Ibidem, p.30)

3º Depois da tempestade vem a bonança (Ibidem).

Os ditados são expressões de caráter moral, religioso e filosófico, utilizados como forma de moralizar as atitudes humanas. Por esse motivo, Juvenal vale-se desses ditos populares como forma de persuadir e controlar ideologicamente as pessoas, assim como também se vale de um discurso religioso como prática de manipulação.

— Ninguém se esqueça que somos todos filhos de Deus. Somos filhos do mesmo Bos. E os irmãos do descampado, ainda que à distância, poderão acompanhar nossos progressos passo a passo aplausos (Ibidem, p.31). No governo ditatorial, os governantes utilizavam de um discurso em nome do progresso e do desenvolvimento do país. Nessa direção, as pessoas deviam agir de maneira favorável à política dos ditadores para que a ordem fosse estabelecida e o país se desenvolvesse. Podemos encontrar a materialização desse desenvolvimento através da análise dos mapas que são inseridos no livro.

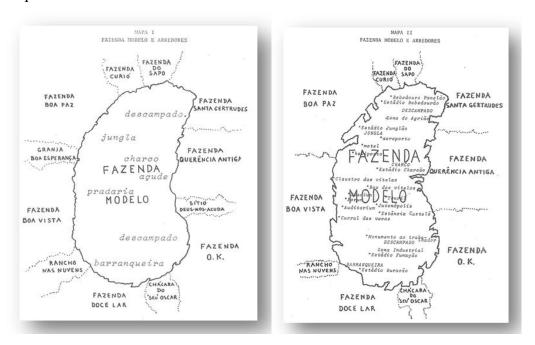


Fig. 1: Mapas I e II da Fazenda Modelo (ibidem, p. 23 e 97)

Esses mapas demonstram a transformação de um espaço rural, ligado às atividades naturais do rebanho, para um espaço urbano vinculado às técnicas modernas de produção e reprodução da espécie. A mudança do velho para o novo observa-se também na inserção de outro discurso, trata-se do diário escrito pela personagem Aurora, pois conseguimos contemplar uma fala transgressora de recusa da ordem vigente, ao narrar os episódios.

1º de abril. Até que enfim Abá, empatado numa rampa de tábuas que eu nunca vi. [...]
1.º de maio. Melengestrol. Impossível aceitar o sabor do melengestrol. Vontade de comer alfenas e alfazemas, esses arbustos proibidos de tão cheirosos. [...] (BUARQUE, 1975, p. 44-45).

Como se pode observar, apesar da obra ser narrada em 1º pessoa, há outras vozes que aparecem na narrativa para compor a narração dos episódios ocorridos na fazenda, pois, como nos informa Bakhtin:

Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhes dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio ideológica

diferenciada do autor ao seio dos diferentes discursos da sua época (BAKHTIN, 1998, p. 106).

De acordo com o conceito bakhtiniano de dialogismo, ao longo do texto o discurso é atravessado por outros dizeres, que ajudam a compor o enredo e representar as diversas camadas sociais.

Essa consciência condutora da narrativa revela a construção de uma interrelação dialogizada entre os planos textual, contextual e histórico, na qual as tensões herói, mundo e autor são representadas por fenômenos de estilização da linguagem como a paródia, a ironia, a alegoria e ressonâncias, que aparecem nas pausas, nas atitudes implícitas e no que se deixou de dizer e precisa ser deduzido (SILVA, 2009, p. 51).

O capítulo X, intitulado "povo na praça", traz uma figura representativa de um jornal homônimo. Como veremos, a praça apropria-se de um sentido congregador que absorve uma ideia de liberdade.



Fig. 1: Jornal inserido no capítulo 10 do livro (BUARQUE, 1975, p. 76 - 77)

O jornal também atua como canal de acesso para informações sobre a fazenda e via de apoio ao personagem Juvenal. A estrutura apresentada é típica de figuração jornalística. Como vimos anteriormente, nos "anos de chumbo", a censura controlava todos os meios de comunicação, impedindo a circulação de ideias e informações que fossem contra ao regime; desse modo, esses meios passaram a disseminar somente o aparelho ideológico do Estado.

Nessa direção, *Fazenda Modelo*, como texto representativo do Brasil, não apresenta apenas um enredo interessante, mas também uma ampla carga ideológica nos elementos que compõem a narrativa. Esses aspectos tornam a novela uma obra singular que nos permite ver momentos vividos durante a ditadura militar no Brasil, em época de grande opressão.

1.4. A fortuna crítica de Fazenda Modelo

Somando as canções, peças teatrais e romances produzidos por Chico Buarque, temos uma vasta produção artística que ajuda a compreender o Brasil sob diversos aspectos. Suas obras apresentam uma temática bastante complexa, fala-se sobre os marginalizados, a posição da mulher e situação política do Brasil no período militar.

Esse vasto e interessante conteúdo despertou a curiosidade de inúmeros críticos e comunidades acadêmicas, que se puseram a estudar as obras desse grandioso artista. Ao propormos fazer um estudo sobre a novela *Fazenda Modelo*, nos deparamos com uma questão que inevitavelmente nos chamou atenção. Não havia muitos trabalhos destinados à análise da obra. Estranhamos esse fato, pois há inúmeros estudos que analisam as produções buarqueanas, sejam em Literatura, História, Sociologia e outras áreas do saber.

Tendo em vista essa questão, teceremos alguns comentários sobre o que se tem produzido acerca da obra *Fazenda Modelo*, como forma de nortear as reflexões que desenvolveremos ao longo do trabalho.

Pesquisando na internet contabilizamos alguns textos publicados em jornais que trazem informações a respeito da obra, alguns menosprezando a capacidade literária de Chico e outros somente apresentando o livro. Os trabalhos que ajudam a compor a trajetória musical, teatral e literária do autor fazem referências à *Fazenda Modelo*.

Na ocasião do lançamento da obra *Estorvo*, os olhos da crítica se voltaram para Chico, classificando este livro como o que de fato introduz o artista de forma mais profunda na literatura, esquecendo-se de que anterior a esta havia outra, cujos elementos estéticos e temáticos apontam para um artista que poderia se projetar não somente na música, mas na literatura também ser um grande expoente.

O primeiro comentário sobre *Fazenda Modelo*, de que tomamos conhecimento se encontra na forma de entrevista. Trata-se de "Sinal aberto para Chico" de Maria Lucia Rangel, publicado no jornal do Brasil em 05/12/1974. Na ocasião da entrevista, o disco "Sinal fechado" acabara de ser lançado, assim como a referida obra literária.

Essa entrevista é muito interessante, pois apresenta inúmeras questões pertinentes para se pensar o processo de tessitura da obra. A ideia em enveredar na seara literária surge após a escrita da peça "Roda Viva", mas a fonte de inspiração para obra advém de uma vaca prenha que ele conheceu ao visitar uma fazenda e a partir de então Chico passou a ler sobre pecuária e se interessar pela questão. Em dois meses o autor estruturou o livro, e no decorrer de sua escrita buscava referências em manuais de pecuária.

Nessa entrevista, Chico afirma que escrever a obra foi divertido e destaca algo irônico e engraçado: o fato de não gostar de animais, ter pavor de mosquito, mas mesmo assim, construiu sua primeira obra literária tendo animais como personagens. Sabemos que o texto não é tão simples e também não se restringe a existência de animais como personagens da trama.

Maria Lucia Rangel, na entrevista, constrói algumas imagens que nos possibilita traçar o perfil do autor, como, por exemplo, a figura de um violão encostado que aparecia no cenário do diálogo com o artista, em que podemos fazer uma associação ao fato de Chico ter deixado a música de lado para poder escrever a sua obra literária. No momento da escrita de *Fazenda Modelo*, o autor se dedicou exclusivamente à obra, afastando um pouco de lado outros aspectos da sua vida.

Seguindo o mesmo teor deste texto, três dias depois, foi publicado no Jornal O'Globo o texto "Chico Buarque, um contador de história", de Margarida Autran (1974). O adjetivo do título do texto faz referência ao fato de que Chico sempre contou histórias para suas filhas e com o lançamento de *Fazenda Modelo*, ele estaria migrando essa atividade para a literatura também. O artista afirma: "O que gostei foi da transa literária lidar com as palavras, com a linguagem que aparentemente não tem nada a ver com a música, mas na qual, mesmo sem querer usei um pouquinho do meu know- how musical". (O GLOBO, 08/12/1974)

Pode-se perceber, que a escrita para Chico se constituiu como um espaço de liberdade que o fazia dizer aquilo que o obrigavam a calar. Assenta-se sobre esses alicerces, que escrever era uma atitude social e política. No mesmo dia ainda saiu a publicação do texto, *Na estreia deste escritor –compositor gente não entra*, fala sobre a obra de estreia do autor e também sobre o estudo de Anazildo Vasconcelos que agora seria lançado em livro com o título *A poética de Chico Buarque*, discorrendo sobre a escrita musical do autor. As críticas a respeito desse livro habitam dois universos: o dos textos que apresentam o livro e os caminhos do autor; e aqueles textos com comentários aviltantes.

Desse modo, mudando o teor dos conteúdos, encontramos duas matérias que se apresentam de forma mais crítica tecendo comentários depreciativos sobre a obra. O primeiro

está publicado na revista *Veja* do dia 25/12/1974, chamado *Vacas magras*. Nessa resenha, Geraldo Mayrink inicia dizendo: "Era só o que o que faltava: Chico Buarque dar nomes aos bois", instaurando-se o espaço dos comentários que desmerece a escrita de Chico, dizendo que a obra é "curiosa e ingênua" e possui intenções satíricas.

O texto *Os bois de Chico Buarque*, de Hélio Pólvora, publicado no *Jornal do Brasil* em 8/1/1975, o principal aspecto adotado é a de que o autor não sustenta o tom da sátira. Hélio teoriza a questão e diz: "Por incapacidade de sustentar literariamente o tom da sátira, ou empolgando, quem sabe pelos acordes de uma deliberada manifestação política, Chico Buarque apresenta apenas ideias. Ideias em Bruto."

Isso comunga com o que vemos na descontraída entrevista concedida ao jornal *O Pasquim* que reunia Chico e as personalidades como: Ziraldo, Jaguar e Ivan Lessa. Após Ziraldo comentar ter lido a obra *Fazenda Modelo*, instaura-se um espaço de discussão sobre o livro, em que a crítica se dá pelo fato de Chico inserir questões factuais em seu livro.

Em resposta a esse comentário de Ziraldo, Chico diz: "O cara não pode se libertar do seu momento para fazer um livro sem nada de factual", ou seja, não se pode desvincular o contexto social da matéria literária. Chico Buarque ainda faz alguns comentários sobre as críticas a respeito de sua obra.

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.

Com essas palavras, conseguimos depreender a receptividade da obra no momento em que chegou ao público. No ano de 2009 a Revista *Bravo!* Lançou uma edição especial sobre Chico Buarque. Nela, encontramos um texto escrito pelo repórter Dirceu Alves Junior, cujo título é *Em "Fazenda Modelo" ele deu nome aos bois*. A respeito da recepção da obra, o jornalista afirma que

Chico deixou *Fazenda Modelo*, *novela pecuária* como um livro que talvez não tenha sido plenamente valorizado. Diante dos novos tempos políticos e talvez ciente da importância de fazer literatura por necessidade artística e não apenas circunstancial, o autor voltaria às narrativas de maior fôlego apenas, em 1991. Na esteira deste seu revival como escritor, *Fazenda Modelo* volta às prateleiras das livrarias como um clássico. Desde 1992 foram publicadas 17 edições, totalizando cerca de 43 mil exemplares vendidos. (p. 72)

As palavras de Dirceu traduzem aquilo que muitos críticos apontaram sobre a obra, ou seja, a reduz apenas ao "circunstancial", quando na verdade trata-se de um enredo que

parte da questão histórica como elemento temático, mas apresenta uma maestria na maneira como isso ganha a proporção literária. Muitos textos e comentários que surgiram na época estão carregados da visão estereotipada, que caracteriza o texto como um mero elemento contextual de um período político marcante.

Um dos textos que melhor traduz a narrativa buarqueana é a matéria da revista *Cult*, de Heitor Ferraz Mello, no ano de 2013, pois o autor projetou *Fazenda Modelo* em uma posição que garante a continuidade em sua estética. Mello analisa além de *Fazenda Modelo*, os livros *Estorvo* e *Benjamin* e que segundo o autor, essas obras projetam Chico em uma posição importante no cenário literário nacional. Há um detalhe interessante que merece atenção, quando o crítico afirma que

Fazenda Modelo, um livro bastante diferente dos outros dois, mas que, como numa corda puxada, é uma das pontas dessa obra romanesca e faz parte de um mesmo projeto de criação. Uma hipótese de leitura do conjunto dos três romances de Chico Buarque é pensá-los da seguinte maneira: neles estão contidos dois períodos da vida brasileira, os anos 70, sob o regime da ditadura militar, e os anos 90, com o país já democratizado, porém mantendo internamente as abismais desigualdades sociais.

Fazenda Modelo encaixa-se nesse primeiro grupo e "Mesmo lidando com bois e vacas indefesas o universo projetado pelo romance tem paralelos com o período na vida do país.". Heitor ressalta os elementos estruturais da obra que dão a ela um tom de humor; elementos tais como: dedicatória, prefácio, bibliografia técnica.

Com essa matéria da revista *Cult* percebemos que foi preciso haver um afastamento para que de fato a obra ganhasse os devidos comentários. Mello ainda diz que

o que se vê, num plano geral, é o discurso da modernização, que se espalhou no Brasil do "ame-o ou deixo-o" servindo de base para uma sociedade autoritária e conservadora. A ciência entra como um novo mito, afastando a razão. É de se notar ainda que há nessa boiada uma vontade de resistência, mesmo que abafada.

Podemos encontrar no livro *Chico Buarque do Brasil*, um artigo intitulado "Não é conversa mole para boi dormir", de Regina Zilbermam. No tópico anterior, já comentamos sobre esse texto, mas é importante inseri-lo agora no espaço da crítica. Neste texto, a autora começa associando a obra à canção *Disparada*, tece alguns comentários sobre a imagem do boi na literatura e um paralelo com a história do Brasil. Outra leitura interessante apontada por Zilbermam é justamente a associação da *Fazenda Modelo* com o Ministério da Fazenda; portanto, a obra seria uma crítica a este órgão. A autora encerra relatando a atualidade da narrativa em um país que busca se aliar com as forças internacionais.

Vale destacar que os inúmeros estudiosos que ajudaram a compor a fortuna crítica de Chico, destinam um breve espaço em suas pesquisas para falar sobre esta obra; afinal, não há como inserir esse artista no meio literário sem citar *Fazenda Modelo*, por ter sido a produção literária que o introduziu neste cenário. Desse modo, podemos destacar as biografias do autor que fazem essa referência, como é o caso dos livros *Para seguir minha Jornada: Chico Buarque* e *Chico Buarque: Perfis do Rio*, ambos de Regina Zappa.

O primeiro aponta os traços que o próprio autor ressaltou ao compor a obra. Segundo ele, a escrita deu-se norteada pela censura sofrida por suas canções, pois no início ele julgava ser um bom livro, mas depois percebeu que a obra foi escrita por raiva. Na outra biografia escrita para a coleção *Perfis do Rio*, temos o delineamento das características da personalidade de Chico Buarque. Nela, encontra-se o artista enquanto sujeito comum e enquanto agente produtor de cultura, através de suas músicas, peças teatrais e literatura em geral.

Outro estudo que merece destaque foi justamente o proposto por Adélia Bezerra de Meneses, intitulado *Desenho Mágico*, o qual já citamos em alguns momentos deste trabalho. A respeito de *Fazenda Modelo*, a autora comenta que a obra se encaixa no enfoque do nacional-popular, ou seja, um procedimento que coloca a visão de mundo no material literário.

Encontramos também um artigo na área da Análise do Discurso, *Fazenda Modelo: a propósito da memória e da historicidade*, de Lucilia Maria Sousa Romão; nele, a crítica faz um comparativo entre a novela de Buarque e o cartum de Angeli, homônimo ao livro.

Localizamos, até o presente momento, apenas duas dissertações, que consultamos no decorrer da pesquisa. A primeira foi realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 2009, por Vitoria Regina Xavier Silva. Essa dissertação faz um percurso diferente do que propusemos neste trabalho, pois analisa somente a questão estética, sem que se discuta a representação da situação política do país na década de 1970. A segunda é mais recente, ano de 2013, escrita por Sandro Viana Essencio, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), com o título *A Prosa de Chico Buarque em Fazenda Modelo*. Neste trabalho, o autor problematiza algumas questões que confluem na compreensão da estética do autor como uma continuidade. Ambos os trabalhos versam numa perspectiva de análise diferente da que propusemos, mas nos servirá de base em alguns momentos.

Outra tese que merece destaque é *O percurso literário de Chico Buarque*, de Nilso Pereira de Carvalho, da Universidade Federal de Goiás, com a proposta de apontar a trajetória

literária do autor. Essa dissertação abarca, de modo geral, todas as produções literárias buarqueanas, mostrando o trajeto desde as primeiras obras de Buarque.

Produzimos um artigo sobre *Fazenda Modelo* na Revista de Estudos acadêmicos de Letras volume 7, com o título "Estruturas de *Fazenda Modelo*: entre poéticas e políticas" que versa sobre a estrutura da obra. O tema desse artigo será incorporado nesse estudo.

Encontramos, também, em pesquisas pela internet algumas resenhas e resumos que fazem uma análise superficial da obra, focalizando apenas a história narrada e alguns elementos destinados à análise do contexto.

Pensando nestas questões, e tendo em vista o período conturbado quando se processou a produção desta novela, podemos dizer que a obra não tenha despertado muitos olhares críticos, talvez devido ao fato de ter sido produzida na época da ditadura, quando se cessaram toda e qualquer manifestação contra ao sistema político de modo violento. Poderíamos, ainda atribuir a má receptividade da obra, também ao fato de que, naquele momento Chico Buarque destacava-se mais no âmbito da música, por suas canções; e, portanto, a literatura ainda era um terreno novo.

Essa obra não foi bem vista no meio literário, pois como vimos, muitos chegaram a reduzi-la somente ao aspecto histórico e a crítica a um sistema, deixando de lado os elementos que compõe essa alegoria, atribuindo a ela um caráter vanguardista. Em síntese, a reduzida crítica resume-se em alguns comentários de jornais, principalmente da época quando a obra foi escrita, algumas observações em livro sobre o autor, e, no meio acadêmico, computamos duas dissertações, defendidas em 2009 e 2013, e dois artigos, sendo um de nossa autoria.

Diante desses aspectos, a partir do capítulo seguinte, vamos analisar a obra sob o prisma das representações literárias do Brasil pós-64, focalizando os artifícios linguísticos usados na caracterização desta alegoria que confronta o Brasil a um ambiente rural. Priorizamos apenas uma das possíveis leituras da obra, pois como aponta Zilbermam (2004), essa novela continua atual se tomarmos outros caminhos de análise.

1.5. A Ditadura Militar e a condição da Arte e da Literatura

É importante retrocedermos no tempo e correr os olhos no século XX para que possamos compreender, mesmo que sumariamente, a atuação dos elementos sociais, tendo em vista o que nos mostra as pesquisas históricas, sociológicas, filosóficas, e outras que versam

sobre o mundo e a sociedade, o referido período apresenta inúmeras marcas indeléveis que perpassam a nossa época.

Eric Hobsbawn (1995), grande nome nos estudos históricos, encarou o desafio de estudar esse conturbado século. Tal discussão ganha consistência especificamente, no livro *A era dos extremos*, pois é nesse espaço que ele aponta o fato do período ser delineado por catástrofe em diversos setores: social, humano, ecológico e outros. No século anterior, tivemos muitas conquistas para cercear a liberdade, porém o novo momento histórico acabou deteriorando os êxitos passados, a partir de algumas ações. A expansão industrial, sobretudo no campo, acarretou uma desenfreada urbanização, a questão ecológica e humana foi colocada de lado, e como consequência disso, várias questões acabaram culminando para a criação de inúmeros conflitos no período.

Ao trazermos a "era dos extremos" para o contexto brasileiro e o momento em que a referida obra se delineia, nos deparamos com um período extenso e atroz de 21 anos, em que o Brasil, condicionado, sob o senhorio de militares presidentes que passaram a governar de forma rígida o país. Esse momento de nossa história ficou conhecido por Ditadura Militar e compreende os anos de 1964 a 1985. Assim, durante esses anos instalou-se um período de controle nos variados setores da vida social, ou seja, os ditadores passaram a exercer poder nos cenários políticos, econômicos e na sociedade de maneira geral. Sem pretensões de traçar a historiografia completa do que foi o militarismo no Brasil, faz-se necessário delinear alguns elementos, a começar pelas principais palavras que cercearam esse período. Desse modo, os termos: censura, violência e exílio foram as grandes constantes para os agentes contrários a essa forma de governar o país.

Diante desse contexto, Marcelo Ridenti (2003) aponta que, "talvez os anos 60 tenham sido o momento da história republicana mais marcada pela convergência revolucionária, entre política, cultura, vida pública e privada, sobretudo entre a intelectualidade (p. 135)."

De fato, o espírito revolucionário é o perfil delineador deste período, uma vez que, até o próprio movimento que culminou na eclosão da Ditadura Militar, recebeu o nome que nos remete para o eixo revolucionário. Trata-se do "Golpe de 1964", atitude que levou a deposição do presidente João Goulart e, ao mesmo tempo, marcou um novo período da história de nosso país.

O Brasil se encontrava dividido em dois grupos dicotômicos. O primeiro apoiava as ideias de Goulart, pois este defendia o nacionalismo, em que deveria haver investimento industrial independente, ou seja, sem a participação de capital estrangeiro. Essa forma de

governar privilegiava o desenvolvimento da nação como um todo; no entanto, do lado oposto estavam as pessoas ligadas ao capital internacional, os grupos políticos conservadores, a classe média e as Forças Armadas que não apoiavam essas ações políticas.

No âmbito dessa dicotomia, instaura-se um novo cenário político brasileiro, em que o país passou a ser regido por militares no período correspondente de 1964 a 1985, quando tais governantes exerciam o poder de forma autoritária, a partir de atos institucionais, decretos, atos complementares e ementas constitucionais. Durante o período militar, desfilaram no cenário político cinco generais presidentes: Marechal Castelo Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Médici (1969-1974), Ernest Geisel (1974- 1979) e, por último, Figueiredo (1979- 1985).

Evidencia-se que uma das grandes preocupações que se afiguraram nesse período era o planejamento econômico e a intervenção do Estado em questões ligadas à economia. Foi nesse momento que ocorreu um grande crescimento no modelo econômico brasileiro, conhecido como "milagre econômico", que atuou dos anos de 1969 a 1973. Essa germinação de nossa economia se constituiu, sobretudo pela expansão das cidades, ou seja, um processo de urbanização e também pelo crescimento tecnológico, posto que a televisão se destacava como o aparelho responsável pelas ilusões do povo.

Por um lado, tinham os elementos que atuavam como os pilares para sustentação da ideia de milagre: a exploração dos trabalhadores, intervenção estatal e o investimento do capital estrangeiro. Na contramão, assistiam-se inúmeros acidentes de trabalho, mortalidade e subnutrição infantil. Portanto, o que se tinha era uma má concentração de renda e um milagre que não se aplicava a todos.

O então Ministro da Fazenda, Delfim Neto, dizia que o milagre econômico era um bolo que inicialmente precisaria crescer para que assim pudesse ser dividido ao povo. A partilha para a população menos favorecida não ocorreu, muito pelo contrário, o que se tinha era a acentuação da má distribuição de renda, o que de fato, dialoga com a conhecida frase proferida pelo presidente Médice: "A economia vai bem, mas o povo vai mal." ¹⁶

Outra questão que merece ser mencionada por agir nos "anos de chumbo" (nome dado ao período correspondente à ditadura), eram as inúmeras campanhas ufanistas como forma de mascarar a pobreza que se mantinha paradoxalmente ao desenvolvimento. Nessa perspectiva, podemos destacar vários fatores que se sustentava a favor do Estado, como

-

¹⁶ O General Médici (presidente do Brasil de 1969 a 1974) proferiu essa frase em uma visita feita ao Nordeste durante um período de seca, o que reforça ainda mais a ideia de que o milagre econômico não atingia a todos.

exemplo, a vitória do Brasil na Copa do mundo de 1970, pois este fato se constituiu como uma forma de projetar a imagem do país enquanto potência.

Uma das canções que se comporta como peça integrante desse ufanismo, é a música *Eu te amo meu Brasil*, da dupla Dom e Ravel. Ela se tornou um hino à Ditadura, causando, dessa forma, a indignação dos opositores ao regime, por se tratar de um "hit" considerado alienado e, portanto, marketing para o governo. Os questionamentos de que a dupla escrevia sob encomenda dos militares sempre foram negados, no entanto, o que de fato aconteceu é que as canções serviram como propaganda do Estado, ajudando a proferir a imagem do "milagre econômico", um país jovem e em desenvolvimento. Para melhor visualização, destaquemos o refrão da canção, que diz:

Eu te amo meu Brasil, eu te amo Meu coração é verde, amarelo, branco, azul, anil Eu te amo meu Brasil, eu te amo Ninguém segura a juventude do Brasil!

Efetivamente, o que se percebe é o tom alienante que se depreende da letra musical e palavras que dialogam com outras frases proferidas pelo governo para projetar a imagem de um país em desenvolvimento, como as frases lema: "Brasil, ame-o ou deixe-o" e a canção "Pra frente Brasil".

Como forma de promover o crescimento, algumas medidas foram adotadas, sobretudo durante o governo Médice. Já no mandato de Castelo Branco, houve a criação do PAEG (Plano de ação econômica do Governo), quando foi investido na indústria siderúrgica. Em seguida, houve investimento também em setores ligados a petroquímica, energia, siderurgia, construções naval e hidrelétrica. Lembrando que embora houvesse o crescimento econômico e o aumento de emprego, crescia, ao mesmo tempo, a desigualdade social, pois não eram todas as camadas da sociedade que desfrutavam dos benefícios do "milagre econômico". E apesar da abertura para o capital estrangeiro, o país continuava contraindo a dívida externa.

Ainda que a ideologia militar pregasse o desenvolvimento do país, tentando impedir a formação da consciência social por parte de inúmeras pessoas, tínhamos aqueles que, apesar do controle sofrido pela mídia e outros meios, conseguiram tomar consciência do que estava acontecendo e, a partir disso, passaram a lutar contra as atrocidades cometidas.

Muitos jovens revolucionários, artistas, estudantes e intelectuais da época lutavam a favor da conscientização, perante o que estavam vivendo. E como resposta, o governo agia de forma violenta e desumana, perseguindo, torturando e expulsando do país esses opositores.

Diante dessas questões, os ditadores tiveram que adotar medidas severas para neutralizar as pessoas; isso não significa somente agir de forma violenta, mas também impedir a circulação das ideias contrárias ao governo, seja isso em jornais, revistas, livros, teatros entre outros meios. Assim, a mídia consistia em um aparelho ideológico de controle, em que eram divulgadas somente as ideias favoráveis ao regime e ao modo como os militares conduziam os setores sociais.

Nesse sentido, os generais contavam com o apoio de diversas instituições para cometer as atrocidades e controlar a população. Dentre os órgãos que atuavam em prol do governo, destacaram-se: as Delegacias de Ordem Política e Social dos Estados (DOPS), Forças Armadas e a Polícia Civil. Tinham-se inúmeras entidades atuando como o provedor da repressão, como é o caso do Serviço Nacional de Informação (SNI) e seus desmembramentos: Centro de Informação da Aeronáutica (CISA), Centro de Informação da Marinha (CENIMAR) e o Centro de Informação do exército (CIE). Em meio a isso, tinha-se, ainda, a OBAN (Operação Bandeirante) que era uma operação para combater as manifestações de esquerda responsável por inúmeras torturas. Através dessas informações, observa-se que foram diversas siglas que atuaram como códigos de uma política arbitrária.

À medida que a sociedade começou a reagir contra o militarismo, os governantes intensificaram as ações do governo. Nesse sentido, houve a criação do Ato Institucional nº 5, que marcou a censura e a proibição de inúmeros direitos da população, sobretudo os que diziam respeito à liberdade. Foi nesse período que as atrocidades se intensificaram.

Este ato foi instaurado no dia 13 de dezembro de 1968, durante o governo do presidente Costa e Silva e ficou conhecido como "O golpe dentro do golpe".

Com ele, os setores militares mais direitistas- que haviam patrocinado uma série de atentados com autoria oculta, sobretudo em 1968- lograram oficializar o terrorismo de Estado, que passaria a deixar de lado quaisquer pruridos liberais, até meados dos anos 70. Agravava-se o caráter ditatorial do governo, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas-corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias. Paralelamente, nos porões do regime, generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. Tudo em nome da *segurança nacional*, indispensável para o *desenvolvimento* da economia, do posteriormente denominado *milagre brasileiro* (RIDENTI, 2000, p. 40).

Foi justamente a repulsa dos pruridos liberais por parte dos militares, que fizeram a população se revoltar cada vez mais. No entanto, como se percebe, este ato institucional impunha a proibição de toda e qualquer manifestação política e, também, censura aos meios

de comunicação: jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas. Vale ressaltar, que os agentes responsáveis por promover a censura se instalavam nesses meios, como forma de impedir que houvesse a divulgação de algum material contrário à política vigente.

Diante desse cenário, diversos setores da sociedade se uniram para combater a Ditadura Militar; como exemplo: igreja, intelectuais, operários, estudantes, artistas e outros agentes sociais.

No entremear desses acontecimentos, a Ditadura Militar sobreviveu durante vinte e um anos, extenso período que teve fim em 1985, no momento quando o congresso nacional aprovou algumas medidas que colocavam fim às imposições realizadas pelos militares ditadores, sobretudo a revogação no Ato Institucional nº V. Nesse sentido, instauraram-se algumas questões para firmar a democracia, como as eleições à presidência, o direito ao voto, o fim da fidelidade partidária entre outras medidas. Neste período, houve o processo de "abertura política", que se tratava de um momento de desestabilização das proposições da Ditadura Militar, colocando fim a essa forma de governar o país.

É interessante abrirmos um parêntese e estabelecermos um diálogo entre a arte e a literatura com a Ditadura Militar. Assim, o que compete a essas questões, podemos dizer que elas refletiam uma contestação quanto à manipulação ideológica imposta pelos governos militares e, também, eram vistas como forma de exercer a liberdade de expressão, camufladamente.

É essa atmosfera de contestação ao controle ideológico que vamos ver imergir nas diversas manifestações culturais, tais como: a música, a literatura, o cinema e outras artes.

Veloso e Madeira (1999), em um artigo intitulado "Debates intelectuais dos anos de 1950, 1960 e 1970: engajamento e contracultura", afirmam que nesse cenário ocorreram algumas

redefinições políticas e ideológicas que transformam, de modo radical, as condições de produção cultural e artística. Assiste-se ao desmantelamento dos grupos políticos, artísticos e científicos estabelecidos e instala-se o controle rígido da produção cultural pela censura. Essa ruptura política suscita diferentes respostas, reveladoras das posições conflitantes e, muitas vezes antagônicas, sustentadas pelos intelectuais e artistas do período (p. 183).

É possível encontrar também, nesse período, transformações no cenário intelectual, considerando que o pensamento revolucionário de alguns docentes representava ameaça à integridade do governo, fato que impulsionou o afastamento e/ou aposentadoria compulsória destes professores. Portanto, as universidades passaram por um processo de reformulação "visando principalmente à sua especialização e à implantação de uma política de pósgraduação eficaz: os grupos de pesquisa se institucionalizam e, com a criação de associações

científicas, a produção de saber se sistematiza e se profissionaliza." (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 183)

Na tentativa de resistir ao governo e pensar em uma transformação política e social, os intelectuais se reuniam em alguns centros, como editoras e revistas. É nesse cenário que inicia-se a industrialização da cultura e também o processo de criação cultural voltada à população. Desse modo, temos a televisão como o principal canal de acesso, ou melhor, de divulgação desse novo olhar para os aspectos culturais, pois se tratava de um instrumento que passou incidir de maneira mais direta nas camadas populares.

Nessa atmosfera intelectual, encontramos inúmeros artistas e dramaturgos que passaram a atuar no meio televisivo, como Dias Gomes e Oduvaldo Viana Filho. No campo cinematográfico, os cineastas, atuantes do Cinema Novo, tais como Gustavo Dahl, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues, apesar das ações da censura, continuaram a produzir seus filmes. Em meio a isso, vale lembrar que no ano de 1969, a Embrafilme, instituição criada pelo Estado, incentivou a criação de filmes que lançassem um olhar otimista sobre o país.

É importante salientar que os anos de 1964 a 1968, foram muito favoráveis para as produções culturais de esquerda, ou seja, produções metafóricas que representavam a resistência ao governo. Encontram-se, nessa perspectiva, os shows *Liberdade* e *Opinião*.

Já nas peças teatrais, destacam-se as produções dos grupos *Arena* e *Oficina*, embora tivessem algumas características distintas. O primeiro visava uma conscientização da situação política, enquanto o segundo foi o responsável pela inovação na linguagem cênica.

Ainda nas palavras de Veloso e Madeira,

a partir dos anos 70, os intelectuais e artistas se dividem, de maneira clara, em três blocos: os alinhados, que cooperam, de diversas maneiras e em diversos níveis, com o "sistema"; os remanescentes de uma tradição dos movimentos político-culturais dos anos 60 e que preconizam a necessidade de uma arte e de uma cultura engajada e de denúncia social; e os que aderem às tendências da contracultura mundial e consegue reordenar e mudar a dicção das linguagens estéticas da época (1999, p.185).

No primeiro grupo, estão inseridos os alienados perante a situação enfrentada pela população e que de alguma forma atuavam como máquina ideológica a favor do Estado. Eles realizavam produções artísticas que ajudavam a difundir a imagem do Brasil enquanto um país em desenvolvimento e expandir o espírito nacionalista pregado pelos ditadores. Nessa premissa, encontra-se aquilo que a crítica convencionou a chamar de "vazio cultural" pelo fato de receberem patrocínio das empresas estatais.

Nessa direção, é possível destacar as inúmeras campanhas ufanistas que auxiliavam na divulgação da imagem do Brasil como uma potência em desenvolvimento, o país campeão da Copa do Mundo de 1970. Um exemplo que ilustra esse primeiro grupo, é a já referida canção da dupla Dom e Ravel *Eu te amo meu Brasil* e a canção *Pra frente Brasil*.

No segundo bloco, temos as produções de denúncia política e social. Não podemos nos esquecer de relatar a respeito das composições musicais em meio a essa política repressora, pois os músicos desse período fizeram de suas canções veículos de resistência, por este motivo eles passaram a ser conhecidos, aos olhos do Serviço da Censura, como "marginais" e "malditos".

Para o pesquisador Gilberto Vasconcelos (1977), essas composições eram premeditadas por meio de artifícios estilísticos, a fim de driblar a censura e dar margem a várias discussões. Ao analisar as manifestações artísticas desse período, percebemos o silenciamento imposto pelo governo ditatorial e, ao mesmo tempo, um grito de liberdade de um sujeito que não queria compactuar com as atrocidades cometidas para neutralizar as ações do povo.

As canções, assim como as outras manifestações artísticas, se tornaram uma arma de combate ao regime vigente. A necessidade de expor aquilo que estava impedido era a tônica dos artistas engajados que expressavam os acontecimentos sociais, partindo de uma linguagem metafórica, para que a palavra reprimida ganhasse uma nova roupagem e pudesse vir à tona, atuando em um espaço de denúncia e impacto social. O que se percebe nessa sociedade, ou melhor, nos intelectuais revolucionários da época, é o desejo de vingança e a responsabilidade de responder por todos aqueles que viviam a censura, portanto, eram portavozes do povo, a respeito das "verdades" de um determinado contexto histórico.

O fundamento intelectual deste momento de nossa história se pautava na resistência ao sistema. O censor, contudo, era aquele que tinha plenos poderes para julgar os discursos que eram proferidos. O que se nota, a partir das leituras de documentos que relatam a política ditatorial, é a linguagem sendo alvo de discussão. Apesar dessa busca incessante por uma linguagem de sentido homogêneo, a linguagem digna de dupla interpretação não deixou de ser desenvolvida. Desse modo, o que fica entendido nas produções artísticas desse período é um rompimento do processo discursivo, bem como o uso das metáforas, da relação intertextual, das referências, das inferências, do jogo de palavras, apagamentos; como formas de resistir e denunciar abusos de poder.

Portanto, a palavra tinha o caráter libertador e revelador, uma forma de resistir ao poder dominante e, ao mesmo tempo, atacá-lo. Estudiosos desse período chegaram a dizer que

a ditadura foi uma fase de "valorização da palavra", visão na qual concordamos e que visualizamos em *Fazenda Modelo*, exemplo mais do que propício para percebermos a importância da palavra que é usada para a criação de uma narrativa que aponta como arma para o período ditatorial.

Ainda no que tange a linguagem deste período, ela ficou conhecida como *linguagem* da fresta, a partir de uma canção feita pelo compositor Caetano Veloso em homenagem a Chico Buarque de Hollanda, com o título de Festa Imodesta:

Numa festa imodesta como esta Vamos homenagear Todo aquele que nos empresta a sua testa Construindo coisas pra se cantar Tudo aquilo que o malandro pronuncia Que o otário silencia Toda festa que se dá ou não se dá Passa pela fresta da cesta e resta a vida.

Gilberto Vasconcelos (1977) comenta sobre a linguagem da fresta, dizendo que as composições eram premeditadas por meio de artifícios estilísticos, a fim de driblar a censura e dar margem às várias discussões, pois tudo que o *malandro* compunha, os otários da *censura* impediam a circulação. Na visão de Vasconcelos, a linguagem de fresta é uma *malandragem* indispensável, por meio do qual os compositores passam seu recado.

Um claro exemplo que concretiza a imagem do silenciamento a que eram submetidos é a canção "Cálice", escrita por Chico Buarque e Gilberto Gil, a começar pelo título que exerce um papel muito ilustrativo. "Cálice" ("cale-se") é uma palavra homófona que possibilita perceber o jogo de sentido, uma estratégia linguística usada pelos compositores, e que ajudam a materializar a ideia de silêncio e também de resistência.

Analisando o refrão, "Pai, afasta de mim este cálice/De vinho tinto de sangue.", é possível fazer uma referência religiosa, tendo em vista que, a canção relaciona-se com a imagem bíblica da última ceia de Cristo. No entanto, se levarmos em consideração o contexto histórico da época, fica perceptível a metáfora, um apelo contra a repressão. O sujeito - lírico demonstra todo o sofrimento do período na expressão: "Pai, afasta de mim este cálice", tendo em vista que a frase é repetida por 15 vezes durante a canção e a imagem do "vinho tinto de sangue" pode significar o sangue derramado por Cristo e ao mesmo tempo fazer referência aos intelectuais revolucionários que foram torturados, violentados e até mortos por causa da luta contra o regime vigente.

No trecho: "De que me vale ser filho da santa? Melhor seria ser filho da outra", é possível identificar um deslizamento de sentido, através da existência de um elemento bíblico

"filho da santa", que se contradiz a "filho da outra". A partir das palavras: labuta, escuta, santa, morta, bruta fica subtendido que a intenção real da música era utilizar uma palavra de baixo calão para rimar com filho da santa. Quando se diz: "Outra realidade menos morta/ Tanta mentira, tanta força bruta", faz-se um desenho da realidade chocante da época.

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Na frase *calada da noite e grito desumano*, retoma a imagem das torturas às quais eram submetidos os revolucionários pegos pela polícia política. O sujeito da canção afirma: "Quero lançar um grito desumano /Que é uma maneira de ser escutado", demonstrando o descontentamento com a força política do período, força que atordoa o sujeito. Se formos fazer uma análise sistemática de cada verso e estrofe dessa canção veremos que ela descreve muitas das cenas que eram constantes nesse período, desde a imposição do silêncio até as medidas de tortura.¹⁷

Para trilhar essa mesma linha de pensamentos sobre a questão do silêncio que se impunha, tomemos mais um exemplo, agora retirado de um poeta cujo autor foi bastante significativo nesse cenário, referimo-nos de Torquato Neto, no poema "Literato Cantabile".

Agora não se fala mais toda palavra guarda uma cilada e qualquer gesto é o fim do seu início; agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam assim: do precipício:

a guerra acabou quem perdeu agradeça a quem ganhou. não se fala. não é permitido

-

¹⁷ É importante observar que, ao utilizar alguns recursos linguísticos, as letras das canções eram aceitas pela censura, no entanto quando essas canções ganhavam a voz cantada, a censura repreendia, pois percebiam a real intenção das composições. Foi o que aconteceu, por exemplo, com *Cálice*, apesar de a música ter sido aprovada em um primeiro momento, quando assumiu o caráter sonoro, a censura impediu que ela fosse divulgada. Essa atitude do serviço da censura, é "explicada" pelo fato que sabemos que, com a música, é mais fácil de atingir a grande massa social, caindo "na boca do povo" e agindo sobre ele.

mudar de idéia. é proibido. não se permite nunca mais olhares tensões de cismas crises e outros tempos está vetado qualquer movimento do corpo ou onde que alhures. toda palavra envolve o precipício e os literatos foram todos para o hospício. e não se sabe nunca mais do fim. agora o nunca. agora não se fala nada, sim. fim, a guerra e quem perdeu agradeça a quem ganhou. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam nos hospícios.

Você não tem que me dizer O número do mundo deste mundo Não tem que me mostrar A outra face Face ao fim de tudo

Só tem que me dizer O nome da república ao fundo O sim do fim Do fim de tudo E o tem do tempo vindo;

Não tem que me mostrar A outra mesma face ao outro mundo (não se fala. não é permitido: mudar de idéia. É proibido não se permite nunca mais olhares tensões de cismas crises e outros tempos está vetado qualquer movimento.

(NETO, Torquato. 1973. P. 35)

As cenas poéticas que brotam deste texto apontam para uma inquietação do eu lírico frente às imposições da época. Nota-se uma movimentação dramática no poema que se repete por meio da negativa "Agora não se fala mais" ligando-se semanticamente as palavras "não é permitido", "é proibido", "vetado", entre outras expressões que se articulam no discurso apontando para a ideia de silêncio. A frase "Agora não se fala mais" se repete no discurso do poema, como se fosse o refrão, assim como vemos na canção referida acima em que a frase "Pai, afasta de mim este cálice" se repete inúmeras vezes.

Uma metáfora bastante significativa que brota do poema é a imagem do pássaro, pois sempre associamos este ser a ideia de liberdade pelas asas e pelo canto, mas no poema, esse pássaro canta do precipício e do hospício, espaço que demonstra um ser em decadência. Assim podemos associar esse pássaro a ideia do poeta frente aos acontecimentos do momento,

ou até mesmo associar ao próprio autor Torquato Neto, que suicidou-se por não suportar esse mundo conturbado.

Torquato Neto atuou no Tropicalismo, um movimento que escrevia uma nova forma de linguagem para atender as necessidades de expressar aquilo que era pertinente, mas não permitido. Este movimento reuniu diversas formas de arte, pois

permitiu juntar experiências artísticas díspares, principalmente na música, mas também no teatro, no cinema e nas *performances*, trazendo a preocupação comum de "atualizar" a inteligência e a critica da cultura, de recuperar o potencial do corpo, expor os componentes arcaicos, a cafonice nacional, e introduzir um imaginário internacional *pop* na cultura brasileira, fazendo da arte uma estratégia de sobrevivência. Aqueles poetas e artistas introduzem imagens incongruentes que expressam as condições do subdesenvolvimento latino- americano (VELOSO; MADEIRA, p. 188).

Adentrando no tropicalismo, estamos diante do terceiro grupo de criação artística da década de 70. Esse movimento influenciou a cultura popular brasileira, pois apresentava aspectos inovadores como inserção de técnicas modernas juntamente com elementos da tradição. As composições dos tropicalistas traziam críticas sociais e tratavam também de temas típicos do cotidiano das pessoas.

No campo da poesia, essas produções foram denominadas de Poesia Marginal ou também de Geração Mimeógrafo, devido a máquina que era utilizada para fazer copias dos poemas escritos. Desde o modo de circulação dessas produções já demonstra uma atitude fora dos padrões tradicionais, pois eram feitas de modo artesanal, sem a necessidade de livrarias e reprodução em escala maiores das editoras.

Nesse espaço, não somente Torquato Neto, mas outros nomes também tiveram grande importância como Paulo Leminski, Ana Cristina César, José Agripino de Paula, Waly Salomão, Francisco Alvim e Chacal. Esses artistas ajudaram a ir contra a corrente da cultura oficial, através da criação de um estilo próprio de produzir. Vejamos um exemplo de poesia Marquinal:

PREZADO CIDADÃO colabore com a lei colabore com o light mantenha a luz própria (CHACAL, 2007, p. 355)

Por este breve poema de Ricardo Chacal, um nome bastante importante dessa geração, é possível perceber como era a temática dessas produções clandestinas, de modo que, os poemas eram construídos sem rimas, por meio de uma temática cotidiana com a inserção de palavras estrangeiras.

De forma sumária, diz-se que nos anos 70 havia uma produção que de um lado demonstrava um vazio cultural através do tom alienante e por outro uma produção

pós-vanguardista, alinhada com padrões estéticos internacionais, tendência que preconizava valores distintos dos modernistas, e que leva em consideração a existência da cultura de massas, mesmo que seus produtos passem ao largo da indústria cultural, principalmente no campo do teatro e da poesia (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 186).

Eis que nesse espaço que o termo marginal ganha um sentido mais categórico e delimitador de um grupo. Sob o *slogan* de Hélio Oiticica "Seja marginal, seja herói" instaurando uma posição do artista como sendo o que irá construir um espaço outro, um mundo a parte da cultura oficial.

Como vimos, nesse período desfilavam pelo cenário brasileiro três grupos que solidificam perspectivas que aponta um vazio cultural, uma política opressora e uma arte marginal. Tem-se, portanto, duas vozes: as que proferiam em consonância com a censura e as vozes dissonantes que provocavam a revolta, como se a imagem materializada fosse a luta do bem versus mal. Pelas lentes dos ditadores e seus aliados, o bem eram aqueles que exaltavam o nacionalismo e divulgavam a imagem do Brasil enquanto uma nação em desenvolvimento. Do lado inverso, o mal eram aqueles que percebiam as falhas do governo e também os que pregavam uma postura antiburguesa e anticultural.

No que tange as artes plásticas, temos uma reação da censura de forma mais tardia, pois diferentemente do que aconteceu nas outras formas de arte, está produção artística passou certo período despercebida pela crítica. Esse fato não significa que os artistas encontravam-se alheios aos problemas enfrentados pelo país. Além da pintura e da escultura, as artes eram muito performática e exigiam a participação e interação com o público, tornando-se mais conceitual, opondo-se a visão clássica. Essa transformação no cenário artísticos coincidiu com um grande acontecimento artístico mundial, em que a arte deveria sair dos museus e ir para as ruas. Houve a inovação também na maneira como essas produções se davam, através da inserção de elementos tecnológicos e outros que demonstrava uma produção mais participativa, ao invés de algo individual. O corpo humano era usado como um elemento para realizar a crítica. Embora demorasse a despertar os olhos da censura, ela chamou atenção e sofreu os duros golpes dessa política. Um exemplo disso foi o fechamento da *Pré Bienal de Paris*, pelos militares antes que fosse inaugurada, sob a desculpa de que as obras eram obscenas e de ataque a política.

Diante desses elementos o que se percebe é a união da arte com os elementos sociais e como síntese desses aspectos e representação na literatura, é crível a certificação de uma literatura engajada, ou seja, estamos diante daquilo que a crítica convencionou a chamar de engajamento literário.

No texto "Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70", inserido no livro *História, Memória, Literatura: o testemunho na era da catástrofe* (2013), organizado por Seligmamm-Silva, o autor Renato Franco, traz para a discussão algumas questões que dão visibilidade para esse engajamento, a começar pela frase de Adorno: "Escrever poesia após Auchwitz é um ato de barbárie". O autor traz essa assertiva, justamente porque dela depreende a imagem de que a literatura não deve se esquivar do horror e do sofrimento da população, e que dela se exige dois aspectos: "lutar contra o esquecimento e contra o recalque", para que a catástrofe não volte, ou seja,

mediante a tal postura, a arte deve auxiliar os homens a lembrar do que as gerações passadas foram capazes para, desta maneira, poderem efetivamente evitar que a catástrofe possa ainda eclodir. A arte, nesse sentido, pode ser considerada uma forma de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação da indignação radical diante do horror (FRANCO, 2013, p. 356).

Essa questão comunga com o que Alfredo Bosi (2002) considera como resistência, elemento que apresenta uma origem ética e não estética. No interior da narrativa, ela ocorre de duas maneiras: pelo tema e pelo modo como a escrita acontece. A transferência do plano ético para o estético é uma possibilidade a partir do momento que se explora os valores da sociedade, pois os agentes dessa ação passam a combater através dos seus valores, os antivalores.

Para tanto, Bosi (2002) formula algumas questões que irão colidir na dialética dos valores e antivalores. O primeiro ponto observado, é que se trata de elementos abstratos que apresentam uma fisionomia própria e em alguns casos eles criam corpos no interior das histórias narradas, pois se materializam nos personagens, unindo as duas ordens valorativas.

Os poetas e os romancistas possuem maneiras diferentes de plasmar essas questões. Os primeiros se valem das "imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro" (p. 120). Ao contrário, os romancistas apresentam uma forma mais livre,

a escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável. O narrador cria *segundo o seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao

primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do **eu** aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa. (p. 121 e 122)

No interior dessa reflexão, pulsa os elementos históricos da constituição do gênero romanesco, ou melhor, das alterações sofridas pelo gênero, em que podemos perceber que o romance contemporâneo recria o real por meio de uma linguagem metafórica e irônica, destruindo aquilo que Adorno (1971) chamará de "distância estética", ou seja, o leitor ficará mais atento e incomodado com o que lê, uma vez que a distância do real e do imaginário é superada.

Reside nesse aspecto a diferença entre a arte e a cultura de massa, dado que o material artístico não possui a finalidade de divertimento, ela seria nas palavras do referido autor "antítese social da sociedade", uma vez que revejeita os modelos pré concebidos (éticos, políticos e religiosos). Sua comunicação não é direta, faz-se nas entrelinhas, podendo despertar experiências diferentes em que tem contato com ela. Para Adorno (Ibidem), o aspecto social da arte é adquirido no momento em que ganha autonomia e traz consigo os dramas humanos expressos em produções que se distanciam da concepção de belo projetada pela sociedade capitalista e a Indústria Cultural

Isso significa que cultural de massa e a arte, apresentam formas distintas de imprimir a realidade. Eis que é ai que encontramos o caráter libertador do trabalho artístico, pois ele se desprende das imposições da racionalidade econômica, política e científica, assumindo uma postura crítica e libertadora, inovando no sentido de trazer aquilo que não sofrera influencia da massa. O seu caráter abstrato reside, fundamentalmente, no fato de trazer aquela realidade oprimida, ou seja, expõe aquilo que ainda não existe.

Adorno ainda traz para discussão o fato de que o cenário histórico mundial irá incidir na escrita do autor, haja vista que o século XX é permeado por conflitos. Assim, Bosi, lendo Adorno, dirá que "contar algo significa ter algo especial a dizer e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice" (Ibidem. p. 56). Afirma ainda que o "antirrealismo do romance moderno e sua dimensão metafísica amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmo" (Ibidem, p. 58). É nesse contexto que irão surgir as obras que apontam o "descontentamento do mundo".

Faz-se necessário retomarmos o pensamento de Bosi (2002) para compreendermos como se dá a resistência na obra literária, quer dizer, como ela demonstra esse

descontentamento com o mundo. Para esse crítico, o real é moldado pela linguagem, ou seja, o escritor projeta um personagem com um determinado caráter e, em seguida, ele deve moldar sua escrita para que essas informações se tornem uma verdade da trama. Encontra-se, então, nesses elementos a intersecção da ética e da estética.

Uma questão interessante que Bosi sugere é que

a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadores. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores." (2002. p. 122 - 123)

Para ele, os riscos que são assumidos ao delinearmos essas distinções são dois: o primeiro seria exigir o engajamento do escritor nos movimentos sociais e campanhas políticas, o que ele chama de "patrulhamento ideológico" que estringe o posicionamento crítico do escritor e o segundo risco seria a condenação dos leitores pelos antivalores apresentados.

No que tange às aproximações, a resistência se apresenta como tema e também como processo de escrita. Historicamente, o primeiro se consolida entre 1930 e 1950, no período em que os intelectuais passaram a combater os regimes totalitários (fascismo, nazismo, salazarismo e etc). Tem-se, então, a literatura de resistência, atuando como uma frente liberal e que, segundo Bosi, foi nesse momento que a sua linguagem sofreu alterações, passando a ter a mesma natureza da Comunicação.

Já o segundo caso, a resistência se faz enquanto forma de escrita, pois no interior das obras encontramos uma tensão, e é justamente no ponto de vista e na estilização da linguagem que essa resistência acontece. A narrativa se torna resistente a partir do momento que opta em escrever aquilo que a sociedade julga como fantasia.

Para Bosi, "A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico." (Ibidem, p.134). A literatura, portanto, é a luz que interliga sujeito e contexto, e é essa mesma luz que resiste, pois

é nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente (Ibidem,135).

É impossível recuperar algumas questões sem trazer para o centro dos questionamentos autores como Antonio Candido e o seu posicionamento sociológico em relação à literatura. O primeiro ponto a ser levantado é a maneira como o autor percebe a arte literária, um objeto organizado a partir dos denominadores comuns, quando se forma aquilo que ele nomeia de "sistema literário". Outro ponto importante a ser discutido é o método de estudo que integra a análise literária e análise sociológica. Isso significa não restringir o texto a um simples relato da realidade e nem tão pouco reduzir a obra a um mero elemento dentro do sistema literário.

É importante salientar aquilo que Antonio Candido chamará de "intuito imperialista", ou seja, crítica à aplicação das ciências sociais ao estudo da arte, no qual algumas disciplinas demonstram uma falsa ideia de que somente os conhecimentos advindos de sua área seriam capazes de explicar a arte. Diante disso, a utilização do termo "posicionamento sociológico", não reduz a postura crítica de Antonio Candido, uma vez que o mais importante para este autor é a obra e a sua relação com os aspectos sociais que circundam a prática literária. A sociologia atua, portanto, como auxiliar na compreensão da "vida social" representada na obra literária. Nessa direção, o autor propõe a criação de um sistema que possibilita a compreensão de aspectos sociais que envolvem a vida artística.

A análise sistemática apontada por Candido evidencia a articulação dos elementos que compõe a atividade literária. Para este autor, a obra depende de dois fatores: quem escreve e quem lê. Portanto, para que o produto literário efetive-se é necessário alguém que assuma a atividade criadora, apreendida como um elemento social porque denota os valores e aspirações imbuídas em seu tempo. Assim, o leitor visualiza no material literário as expressões individuais e, ao mesmo tempo, as necessidades coletivas.

A subjetividade constitui-se como um aspecto latente na escrita dos textos, isso significa que o escritor recupera fatos da sua realidade, de forma a acrescentar, neles, aspectos ficcionais que conferem o caráter literário. É imprescindível salientar que mesmo não sendo a intensão do escritor, a imagem do contexto sempre brota do texto. Portanto, a tríade autor, obra e público constitui-se na dialética da interdependência, pois estão interligados na construção literária.

Como medida ilustrativa dessas questões, utilizaremos o poema *Agosto 1964*, de Ferreira Gullar, pois veremos a articulação do elemento social com o próprio fazer literário. Vejamos o poema, para que possamos construir as imagens que brotam de suas linhas.

[...]
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.
Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.
Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do horror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato
um poema
uma bandeira
(Ferreira Gullar)

O eu-lírico deste poema, fala da arte como arma, como o elemento revolucionário capaz de alterar a realidade. A Síntese da questão social e metalinguagem são dois elementos presentificados no texto poético. Com as expressões "salário injusto", "punição injusta", "humilhação", "tortura" e "horror", observamos as marcas sociais, pois o eu-lírico recupera as atrocidades que emanavam da Ditadura e ao mesmo tempo discute o próprio fazer poético. Se formos analisá-lo minunciosamente, desde o título notaremos a imagem do contexto social, uma vez que na data de *Agosto 1964* o nosso país já se encontrava sob o domínio militar. "Artefatos", "poema" e "bandeira", essas palavras desaguam na escrita em prol do social. Pode-se dizer que, neste poema, Ferreira Gullar articula o fazer poético/ literário com questões sociais, em que suscita a arte engajada.

Diante desses posicionamentos, a arte passa a exercer um papel fundamental na sociedade, sobretudo a partir do século XX¹⁸, pois foi preciso repensar o seu ofício; ou seja, ela deveria representar somente o belo ou atuar de forma mais incisiva na sociedade. Assim, foi delegada à arte e, portanto à literatura, uma função social e não somente estética.

Vale reforçar que, quando mencionamos a existência da literatura engajada, estamos diante a uma terminologia que ganhou consistência a partir das ideias do filósofo existencialista Jean-Paul Sartre; haja vista que, em um momento conturbado, marcado pelos regimes totalitários como o fascismo e o nazismo, ele escreveu sobre a escrita em prol do social. Sartre concretiza sua opinião a respeito dessa função da palavra, em seu ensaio *A república do silêncio* (1944), pois neste texto ele combate o nazismo não com armas, mas sim com a sua escrita.

No ano de 1948, o filósofo publicou *Que é literatura?* (1989), obra que discute a arte de escrever a partir de três perguntas chaves, a fim de formular a tese do engajamento literário. As perguntas são: "O que é escrever? Por que escrever? E Para quem escrever?".

¹⁸ Momento ancorado pelas experiências de guerra, haja vista os acontecimentos tais como: Primeira e Segunda Guerra Mundial, regimes totalitários, a luta pela libertação nacional em África, entre outros.

Nesta obra, ele distingue poeta (e artistas que fazem arte pela arte) e o escritor. Segundo ele, os poetas estão mais preocupados com a forma e beleza estética do que com o conteúdo. Já o escritor, por meio da prosa, exprime sua percepção do meio social, ou melhor, ele faz de sua escrita uma ação, no sentido de levar as pessoas a agir diante do mundo. Esse ponto de vista sobre os poetas já foi desmantelado pelas novas tendências críticas, tendo em vista que o poema é tão político e socioexistencial quanto a prosa.

Ao analisar uma obra literária, percebemos a ligação histórica na qual ela foi produzida. A literatura atua como instrumento de trabalho social, constituindo um meio de comunicação social de uma cultura. Portanto, é uma arte que se encontra associada à realidade, pelo fato dela não conseguir se desvencilhar completamente dos acontecimentos a sua volta. Pode-se dizer, portanto, que o engajamento faz-se enquanto processo de desvendar a realidade e, ao mesmo tempo, instigar o leitor adquirir uma visão mais crítica do meio em que vive. A palavra, nesse caso, é um recurso que possibilita a ação, por meio da qual se almeja alcançar a consciência e a transformação da realidade. Para Sartre,

O escritor **decidiu** desvendar o mundo especialmente o homem para outros homens, afim de que estes assumam em face do objeto, assim imposto a nu, a sua inteira responsabilidade. Ninguém pode alegar a ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente dele (1993, p. 21, grifo nosso)

Chamamos atenção à forma do verbo "decidir" na citação acima, nele concentra a percepção de que escrever é fruto de uma decisão do escritor que, ao optar em expressar por escrito suas informações sobre a realidade circundante, está engajado; ou seja, a escrita passa a incitar a liberdade, interpretada como a responsabilidade com o social e o humano. Consequentemente, ao assumir a perspectiva engajada, o escritor se doa à coletividade, apresentando um grito de liberdade através da palavra escrita, pois o ato de colocar no papel suas percepções se assenta em um contexto social e histórico, e a escrita tende a representar esse fator histórico social.

Essa visão comunga com o que dirá Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2006), uma vez que ele chama atenção à relação entre o social, o artístico e o literário. Para ele, "a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada". O crítico questiona "a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte" e "a influência exercida pela obra de arte sobre o meio". Nesse contexto, Candido apresenta duas respostas: "a primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é

social, isto é, interessada nos problemas sociais." (p. 29). Para o sociólogo, essa visão de literatura como representação da sociedade é uma afirmação truísta nos dias de hoje, já que é de conhecimento "que a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre." (ibidem). Desse modo, a obra literária é um produto social que pode influenciar e ser influenciada pelo meio onde foi construída.

Essas indagações, bem como as conclusões que delas depreendem, concretizam a imagem do engajamento na arte, pois o elemento artístico parte da sociedade e depois de concretizado se volta ao contexto atuando sob o indivíduo e o seu espaço. Isso decorre do fato da arte não servir apenas para fruição estética, mas também como signo da inquietação e desnudamento das fraturas da sociedade. Como veremos, no decorrer desse estudo, a arte literária funciona, como um grande bolo, formado por ingredientes muito especiais que serve para alimentar uma sociedade faminta por liberdade.

CAPÍTULO II - A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL EM FAZENDA MODELO

2.1 Fazenda Modelo: Um espaço em construção

Em uma entrevista, ao ser questionado sobre sua fórmula de escrita, Chico afirmou "Olha, não sei exatamente qual a minha fórmula". Diante dos apontamentos apresentados, no primeiro capítulo, é possível dizer que a fórmula deste autor consiste em lembrar o passado para discutir o presente, de modo que sua escrita seja um combate ao esquecimento, um grito de contestação. A visão de que a literatura discuti o social é uma questão muito analisada nos dias atuais. Porém, sabemos que esses estudos acontecem desde os tempos mais antigos, como observamos nas ideias de Platão e Aristóteles.

Em Platão (1997), o princípio de realidade permitiu a ele realizar uma crítica à arte, pois o mundo é uma imitação e quando o artista (onde estão incluídos os produtores da literatura) reproduz esse mundo, a partir de seu material artístico, ele acaba se afastando ainda mais da ideia de verdade. Em contrapartida, Aristóteles irá discutir essa questão em sentido inverso, pois, para ele, a coerência interna da obra, a qual é denominada de verossimilhança, é o que provocará no leitor a catarse, ou seja, as sensações e sentimentos a partir do objeto representado. Em síntese, para Platão a mimese é imitação que se afasta da realidade, e para Aristóteles esse princípio é representação, visto que abarca a verdade ontológica, por meio dos efeitos catárticos provocados por aquilo que é possível ser verdade e está expresso na arte.

Em estudos mais recentes, Auerbach, no seu livro *Mimeses*: a representação da realidade na literatura ocidental (2007) trabalha com a interpretação da realidade por meio da representação literária. Para isso, o estudioso lança mão de alguns textos clássicos, a fim de demonstrar as mudanças ocorridas na literatura ocidental. É importante destacar que juntamente com essa visão representativa, está associada uma nova forma de analisar o fenômeno literário, por meio de uma análise comparada que mistura gêneros diferentes. Além dessa perspectiva metodológica, outras questões chamam nossa atenção, considerando a receptividade desse crítico nos estudos literários. Um desses pontos que merece destaque são os diálogos que Antonio Candido estabelece entre o seu pensamento crítico e as perspectivas teóricas de Auerbach.

Mimesis é uma obra importante porque realiza um estudo sobre a história da condição humana, ou seja, como o homem era percebido nos mais diferentes momentos da história social da arte e da literatura. Auerbach é um autor de grande contribuição para se

pensar a arte literária até mesmo pela condição em que a referida obra foi escrita, pois o escritor Alemão encontrava-se exilado em Istambul, na Turquia. Portanto, trata-se de uma escrita diaspórica, em um período de grandes efervescências mundiais, devido a questões políticas, e as manifestações tecnológicas e culturais que se impunham.

Diante disso, o livro precisava voltar-se para essas questões sociais em uma análise conduzida por meio das singularidades da obra, considerando época, lugar e autor. Isso significa que os elementos externos possibilitam entender diversos momentos de uma escrita, em que a figura do leitor é convocada para participar da obra, de modo que a receptividade é parte do processo criativo. No que tange a *mimeses*, pode-se dizer que há uma modernização do conceito que passa a significar a representação da realidade com base na condição humana, a possibilidade de pensar nas múltiplas histórias e na dimensão do cotidiano que estão expressas nas obras.

Nota-se, então, que essa concepção literária como representação da sociedade não é uma questão nova para a crítica. Houve diversos teóricos que destinaram os seus estudos à análise sociológica da literatura. Nessa direção, podemos apontar nomes como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Arnold Hausser, Jean-Paul Sartre, entre outros. De acordo com Neto (2007), em um artigo intitulado "A sociologia da literatura: origens e questionamentos", essa relação literatura e sociedade ganhou força com a publicação, no século XX, da obra *A teoria do Romance*, de George Lukács e dos estudos de Lucien Goldemann. Ressalta-se que os trabalhos tiveram um impulso maior no século passado, mas desde a antiguidade clássica já víamos a arte de certa forma sendo impulsionada pelos eventos sociais.

No século XX, a visão da literatura passou a ser alvo de reflexão, pois se vivia em um contexto de guerra e a arte, de forma geral, deveria representar essas questões e não somente incidir sobre o belo. Deste ângulo, à medida que a sociedade e seus agentes sofrem alterações, transforma-se também a literatura e a arte.

Walter Benjamin, no ensaio *O autor como produtor* (1987), analisa o autor como aquele que produz frente à união da tendência política e literária. Ao longo deste ensaio, fruto de uma conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, Benjamin procura trazer alguns elementos que cooperam na criação artística e que darão visibilidade ao pensamento a respeito da arte engajada.

O texto inicia reportando-se as ideias de Platão em *República*, mais precisamente o trato dado à figura do poeta, pois o filósofo grego, mesmo tendo conhecimento sobre o poder da poesia, excluiu o poeta da sua comunidade ideal. Essa questão é retomada por Benjamin, justamente para falar sobre a autonomia de quem escreve e a liberdade de escrita. Nesse

contexto, o autor empenha-se em uma discussão sobre a crise política alemã, apontando para capacidade que os intelectuais têm em engajar-se pela produção cultural, a fim de transformar o meio em que vivem (ou pelo menos discutir os acontecimentos de sua época). Enquanto Platão expulsa os poetas do seu Estado ideal, o Estado Soviético agirá de outra forma e atribuirá tarefas "incompatíveis com o projeto de ostentar em novas 'obras primas' a pseudoriqueza da personalidade criadora. Esperar uma renovação no sentido de tais personalidades e tais obras é um privilégio do fascismo" (p. 131).

Além disso, o filósofo alemão diferencia *escritor burguês* de *escritor progressista*, o primeiro não impõe uma causa na sua escrita, escreve por diversão para atender uma classe; de modo inverso, o segundo reconhece uma causa e produz na luta de classes, obedecendo a uma tendência e não mais a capacidade autônoma de produção, como exemplo Sergei Tretiakov, que une a tendência política com a técnica literária.

Essas questões surgem em Walter Benjamin justamente para que ele possa compreender o fascismo, procurando mostrar como "o conceito de tendência na forma rudimentar [...] é um instrumento inadequado para a crítica literária politicamente orientada" (1987, p. 121). Portanto, a tendência de uma obra literária só pode ser correta quando une dois pontos de vistas: político e literário, em uma proposta dialética de estudo da literatura política, em que não se pode analisar obra como sendo estruturas rígidas e isoladas, mas inseri-las em "contextos sociais vivos". A crítica deve partir da pergunta: como a obra se situa dentro das relações de produção da época, cuja resposta irá apontar para a função dela nas relações literárias de cada período, classificando-a esteticamente por meio de uma análise social e materialista.

As reflexões benjaminianas caminham no sentido de mostrar como se estreitam os laços entre as tendências política e literária, cuja união seria um caminho para agir sobre o leitor, levando - o a se desprender de suas convicções. A obra, portanto, não teria somente um caráter de divertimentos, mas, sobretudo de engajamento. Vale lembrar que para a produção literária abalar as estruturas sociopolíticas, só é possível quando o autor ficcionaliza os fatos, já que sem isto a obra estaria somente nutrindo a sociedade de mais informação.

Antonio Candido (2006), ao estudar as contribuições das ciências sociais para a análise literária, enfatiza essa questão e, ao mesmo tempo, ressalta a importância da estética, da análise do objeto literário. Esses dois pontos devem ser analisados sem que um perca a importância em relação ao outro, pois o elo entre o social e a obra permite uma melhor compreensão de seu conteúdo e forma. Os elementos sociais devem ser analisados como um aspecto fundamental na construção do texto literário. Também não podemos nos esquecer do

momento pós-escrita, de como a obra pode influenciar o meio social, mediante a expressão de uma ideologia subjacente ou explícita, em forma de projetos filosóficos ou sociológicos de uma determinada época.

É salutar a percepção de que o elemento social, externo, "importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno." (CANDIDO, 2006, p. 14). Trata-se de uma Sociologia da Literatura, perspectiva cada vez mais aderida pela crítica contemporânea, pois acredita-se que os elementos externos são integrantes da estrutura do objeto literário. As análises sociais não se restringem somente aos modos de vida, lugares e costumes, mas, também como esses elementos irão trazer algum significado crítico e constitutivo ao livro, que consequentemente poderá fazer sentido ao leitor em tempos e lugares distintos.

Desta maneira, a obra de arte, e no caso mais específico, a literatura, está condicionada a elementos que ocorrem na exterioridade, assimilados no interior da análise literária e na sua produção. No ensaio *Crítica e sociologia*, Antonio Candido discute justamente o fato de se atribuir um valor à literatura de explicação sociológica renegando o caráter literário da obra. No entanto, como o próprio autor salienta, houve uma mudança de perspectiva em que o condicionamento sociológico da obra não é o fator principal, mas sim perceber em que medida esses elementos são interiorizados no texto. Ao realizar essa crítica o estudioso propõe um método de investigação que una a atividade literária com as questões sociais advindas da exterioridade.

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (Ibidem, p.16).

Com essas questões, percebe-se que os aportes metodológicos que compõem as análises sociológicas da arte, não são aspectos únicos, mas sim de uma análise que dependerá da obra e fará da interpretação o fator mais coerente. Portanto, obra e crítico serão os elementos norteadores da análise, isso significa que eles quem irão determinar qual tipo de leitura caberá ao texto literário (sociológica, linguística, psicológica ou outra) e também é o crítico que dirá quais os fatores que se revelam, mas sempre tomando como ponto de partida o aspecto estrutural do texto literário.

Ancorando-nos na perspectiva metodológica do referido crítico, é importante dizer que nosso estudo busca discutir as questões sociais e ainda aprofunda-se no aspecto político, a

partir do texto literário. Em consonância com Antonio Candido, entendemos que esse procedimento é legítimo, sobretudo por trazer para o cerne da análise literária os aspectos socioculturais e políticos de uma obra.

Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade (CANDIDO, 2006, p. 21).

Por certo, para que não ocorra equívocos,

o primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese* (Ibidem, p. 22).

O que nos interessa pensar, no interior dessa discussão, é o fato de que embora o texto pretenda expor aspectos da realidade, isso pode não acontecer de forma óbvia, tendo em vista que no trajeto literário há uma liberdade denominada de fantasia, necessária para tornar o mundo da criação mais expressivo. Seria isto uma "traição metódica", justamente o elemento que atribui o sentido de verdade ao leitor. E, portanto, restringir a obra a uma mera representação do mundo poderia ser uma atitude simplista e perigosa.

A narrativa de *Fazenda Modelo* tomou como referência o contexto da Ditadura Militar (elementos externos da obra), mas o que irá dar a ela o valor literário é a maneira como isso se constrói na narrativa. O universo ficcional da obra não é inédito, pois diversas produções literárias valeram-se das personificações para abordar determinados elementos que se transformaram em provocações em aberto a uma situação incômoda na sociedade. Nesse espaço, podemos lembrar-nos da obra *Animal Farm* de George Orwell, escrita em plena Segunda Guerra Mundial, em que o autor mimetiza, através de uma fábula, a situação política ocasionada pela divisão em blocos socialistas e capitalistas.

Podemos ainda destacar a alegoria, como construção de um espaço outro, usado para discutir a questão política e social e, nesse sentido, tomar como exemplo desde os textos clássicos como *A República* de Platão, situado no século IV a.C., até obras produzidas em nosso tempo. A ideia que discutimos nesta pesquisa comunga com o livro deste filósofo grego, na medida em que remete a uma sociedade utópica, um espaço onde o Platão projeta suas principais ideias como discípulo de Sócrates. Neste mundo utópico platônico, há um projeto político em que os grandes representantes são os filósofos capazes de unir a questão individual com o social. Portanto, é essa relação entre os indivíduos que dará a ideia de

organização, de harmonia. Este livro está construído em formato de um diálogo, em que se tem projeção de como a sociedade deveria agir e se estruturar para chegar a um tipo ideal de organização social.

Na medida em que há criação de um mundo utópico para discutir a questão política, *Fazenda Modelo* mantem um diálogo com a tradição utópica de Platão. Na narrativa brasileira, o que de fato importa é a percepção da organicidade do texto que uniu elementos conturbados da história do país, em uma urdidura literária que não cessa no plano do conteúdo, mas, sobretudo na maneira como isso chega aos olhos do leitor. Trata-se de uma narrativa, ou melhor, uma metanarrativa, justamente pela forma estrutural dos elementos que perfazem a obra. Vale lembrar que os aspectos pré-textuais também atuam na tessitura narrativa, pois como se sabe, a começar pela dedicatória do livro até a bibliografia, temos a ficção trabalhando no texto, isto é, todos os aspectos fazem parte do eixo ficcional.

Se formos analisar as características imanentes desta produção buarqueana, notaríamos a organicidade proposta por Antonio Candido, identificando quais os aspectos socioculturais que permeiam a vida artística e literária do autor. Ao sistematizar essas noções, o primeiro ponto que Candido sugere é a delimitação de um campo de estudo, tendo em vista que isso implica em entender que a sociologia é uma "disciplina auxiliar; não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos." (Ibidem, p. 28). As literaturas sempre irão apresentar elementos que as tornem social, isso, talvez, seja o centro das concepções do referido crítico, pois dessa premissa surge justamente a organicidade da literatura.

A respeito disso, é imprescindível compreender a posição social do artista enquanto ser individual e integrante da coletividade. No interior desse argumento emerge a questão da autoria e sua relação com o coletivo, pois em períodos remotos não havia a preocupação com o autor do texto, uma vez que a autoria era atribuída à coletividade. Com o passar do tempo, foi percebido que o coletivo da obra não é o autor em si, mas surge a partir do que emana da escrita deste autor que representa aspectos do seu tempo. Isso se constitui de forma esquemática da seguinte maneira:

em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (Ibidem, p. 35).

Fazenda Modelo faz brotar o aspecto coletivo justamente no plano do conteúdo trabalhado, mais especificamente o Brasil do período do governo Militar e como era o comportamento social nesse momento de nossa história. Chico Buarque sofreu as atrocidades dessa época (experiência individual), teve que se exilar e receber as consequências de um regime autárquico, assim como muitos brasileiros (experiências coletivas). Portanto, a obra nasce tanto de um processo individual como de uma questão coletiva. Podemos identificar a atuação de valores e ideologias que se constituem a partir de algumas técnicas comunicativas. Assim, conteúdo e forma se organizam simultaneamente como *práxis* discursiva do texto.

No lastro do pensamento de Antonio Candido, é interessante o momento em que ele sistematiza as funções da literatura, sendo elas: função total (fuga do contexto que se apresenta na obra), função social (diálogo com as relações sociais) e função ideológica (as ideias que envolvem artista e público). É válido salientar que para uma melhor análise do objeto, as três funcionalidades do texto literário devem ser consideradas. Assim,

a arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar". (CANDIDO, 2006, p. 64)

Essa passagem é bastante ilustrativa, pois possibilita a criação de uma imagem da concepção de arte, e no caso específico da literatura, como sendo aquela que sistematiza os aspectos externos e os internos, possibilitando aquilo que Candido diz ser a literatura empenhada, aquela que propicia a percepção do mundo e de seus eventos, aquela que almeja incidir nos leitores provocando a humanização.

Com esses pressupostos, ao analisar *Fazenda Modelo*, vemos o externo (condições sociais) transposto para o interno (estética literária); em outras palavras, visualizamos o contexto social, delineado pelo militarismo que percorreu de 1964 a 1985 a dinâmica da sociedade brasileira, representado esteticamente de modo ficcional e alegórico para obra literária. A representação mais visível nesta narrativa é o cenário político entremeado pelo discurso dos sujeitos viventes desse período da história, pois embora tenhamos uma narrativa em primeira pessoa, inúmeras vozes cruzam a narração como forma de posicionar as ideologias que palmilhavam a sociedade brasileira da década de 1970.

Para pensarmos os aspectos político-sociais expressos em *Fazenda Modelo*, podemos recorrer ao professor Benjamin Abdala Junior, com o livro *Literatura*, *história e política*

(1989), trabalho onde o crítico discute como se articulam os aspectos políticos e sociais na literatura, tendo como parâmetro obras de autores engajados. História e arte literária se diferenciam através da noção de verdade, pois enquanto a primeira possui um compromisso em descrever os fatos tais como aconteceu, a segunda ficcionaliza os episódios. É preciso fazer um adendo para esclarecer algumas questões a respeito disso, uma vez que, trata-se de um aspecto que já vem sendo discutido desde as pressuposições da *Poética* de Aristóteles.

Nos estudos hodiernos a história não é mais caracterizada como o discurso verdadeiro, uma vez que, traz consigo o ponto vista de quem escreve acarretando em traços subjetivos. O historiador Hayden White (2001) repensou o papel da história sob um viés moderno e no artigo *O texto histórico como Artefato Literário* verbaliza essa questão e define a história como "ficções verbais cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que seus correspondentes nas ciências." (p. 98), isso significa que, "as sequências históricas podem ser contadas de inúmeras maneiras, de modo a fornecer interpretações diferentes aqueles eventos e dotá-los de sentidos diferentes" (p. 101). O que irá diferir são as formas de narrar, que depende de uma série de fatores proposto pelo historiador.

Se no século XX pensava-se dessa forma, na Grécia antiga tinha-se um pensamento diferente. No que tange ao aspecto literário, a aproximação com a história acontece na medida em que os elementos sociais permeiam os discursos. No entanto, essa questão é muito complexa, a julgar pelas transformações sofridas ao longo do tempo. Em um primeiro momento, a literatura foi vista como cópia da realidade, porém, essa definição apresentou algumas falhas mostrando que, a arte, não se compromete na descrição dos fatos reais. Podemos materializar isso nas palavras de Aristóteles (2005), que afirma que a literatura "não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança" (p.28), conceito este muito pertinente na análise literária. Embora não haja esse compromisso com o real, quando o autor se empenha socialmente, sua obra passa a expressar as ideologias e as questões sociais.

Retomando o pensamento de Benjamin Abdala Junior (1989), a política se encontra, sobretudo, no que diz respeito à organização da sociedade. "Ao contrário, qualquer forma artística é impregnada de marcas sociais e históricas. A análise crítica, nessa perspectiva, associa as múltiplas relações do texto com o contexto literário (e mesmo linguístico) e a situação comunicativa" (p.58).

É a relação entre texto, contexto e situação comunicativa (espaço que há a interrelação dialética para composição artística), aspecto que observamos em *Fazenda Modelo*. A crítica sociocultural e política emana da obra do começo ao fim. O espaço (físico, econômico e político) da fazenda altera-se, através das novas medidas adotadas pelo personagem, boi Juvenal.

AO APRESENTAR seu programa administrativo, Juvenal omitiu deliberadamente um projeto que causaria enorme impacto popular. Preferiu aguardar resultados palpáveis para anunciar aos espectadores o êxito do Esperma Export. Alguns experts e uns poucos assessores mais íntimos cercavam de sigilo a Estância Castelã. Discutia-se a validade dos diversos processos conhecidos para a coleta do sêmen (BUARQUE, 1975, p. 59, grifo do autor).

Se formos pensar na perspectiva da fenomenologia, nessa passagem do livro, deparamo-nos com o elemento responsável em dar ideia de progresso e desenvolvimento, *Esperma Export*, que se constitui enquanto um programa administrativo que previa novas medidas à coleta de sêmen, de modo que essa atividade fosse mecanizada sem levar em consideração os sentimentos. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002) trazem em seu *Dicionário de símbolos* que,

segundo Galeno, o sêmen provinha do cérebro. Esta teoria será difundida na Idade Média. A medula dorsal estende-se do cérebro ao falo e dela vem o sêmen- lê-se no Bahir. O sêmen simboliza a força da vida, e a vida humana só pode descender daquilo que caracteriza o homem: o seu cérebro, sede suas faculdade próprias (p. 813).

Nota-se, portanto, que o vocábulo, para o dicionário de símbolo está intimamente ligado ao racionalismo. Em *Fazenda Modelo* é essa racionalidade que deve permear os novos modos de vida, pois todo sentimentalismo é deixado de lado para que haja um processo de reprodução mais eficaz de acordo com o novo programa administrativo. A obra prossegue dizendo:

Está provado, Juvenal cutucava, que isto aqui deixou de ser um ninho de sucuris, sacis, jabutis, paus gentis, garrotes vis e sombras de 40 graus. Agora somos uma Fazenda em vias de industrialização. Nossa imagem vai-se assemelhando à imagem dos grandes. Aos poucos iremos ficando louros, lisos, brancos de neve, diáfanos, transparentes, até que invisíveis, para também podermos rir das outras fazendolas que só têm don't know-how.

Abá cutucado, não sei se pelas medalhas ou se por recente vício, pediu mais, mais e mais eletro-ejaculação. (BUARQUE, 1975, p. 64)

O novo processo de reprodução torna-se o norte ao desenvolvimento da fazenda, e Abá é "contaminado" pelo discurso desenvolvimentista de Juvenal. É importante chamar atenção para o termo *Know-how*, que significa conhecimento processual, que garante vantagens comerciais sob determinado produto. Isso comunga com a ideia defendida pelo boi

Juvenal, ou seja, tornar a fazenda o exemplo, um "modelo" no que tange aos métodos de reprodução e, portanto, de crescimento econômico, político e social. A expressão *know-how* demonstra o processo industrial e moderno que andava em direção ao desenvolvimento da Fazenda. A expressão *don't know - how* é usada para fazer referências às propriedades, localizadas próximas à Fazenda Modelo; áreas estas que, na perspectiva de Juvenal, deveriam ver em seu território um exemplo de ordem, progresso e desenvolvimento.

Para que o programa *Esperma Export* fosse colocado em prática, houve influências de entidades estrangeiras. Transportando esse episódio à realidade brasileira, é importante destacar que nos Anos de Chumbo, órgãos internacionais, sobretudo os Estados Unidos, a partir de uma política de crédito, facilitaram o empréstimo de capital, o que resultou em altas dívidas externas. Podemos observar as influências do cenário internacional em diversas passagens da obra.

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

Os invisíveis e os indivisíveis fazem referência as entidades internacionais que passaram a investir no país. Há, nesse jogo de palavras, o condicionamento social do brasileiro que recebia ordens externas e que embora não perceptíveis, elas atuavam como uma grande força controladora. Tais expressões são trazidas inúmeras vezes no texto, a fim de fazer alusão aos estrangeiros e aos investimentos na indústria, como podemos notar no capítulo intitulado "Ouro Branco", onde estão contidas informações sobre os novos processos participantes da reprodução na fazenda.

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 apenas duas pernas que mal sustentavam um tronco que mal equilibrava uma pequena cabeça. Seres não reses quase eretos que lá do alto falam um know-how que muito mal se entende, mas que se obedece. (BUARQUE, 1975, p. 62 e 63)

Este trecho configura uma imagem muito interessante. Os invisíveis são na realidade os humanos, pois as descrições apontam para isso e avulta ao fato do homem sempre se colocar em uma posição superior aos animais para que, assim, possa explorá-los. Brota desta imagem outra que tem despertado os olhos da crítica contemporânea, ou seja, a discussão do

humano e do animal a partir do chamado de Estudos Animais. A respeito desses estudos, é importante destacar que eles envolvem questões culturais, em que encontramos o termo "especismo" para representar a discriminação exercida pelo homem contra as outras espécies. ¹⁹

Voltando as discussões anteriores, mais precisamente a relação do estético com conteúdo, Bakhtin, no livro *Estética da criação verbal* (2000), mostra como é construída a análise literária e, no prefácio da referida obra, Tzvetan Todorov dirá que o estético para este autor não é o material, "mas a arquitetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo." (BAKHTIN, 2000, p. 6). Para o pensador russo, o objeto da análise literária é o conteúdo, ou seja, o elemento ético-cognitivo que traz consigo as ações humanas e o mundo onde tais ações se dão. Neste mesmo caminho, o professor Benjamin Abdala Junior (1989) chama atenção ao fato de que "os escritores que se valem do método dialético enfatizam as relações do texto com suas relações extra-textuais [...]. Procuram assim (en) formar o texto na interação texto/contexto, texto/ situação". (ABDALA, 1989, p.51)

A partir dessa dialética entre o objeto literário, contexto e situação de produção, permite-se apropriar de um modelo social, cujos elementos delineiam os traços presentes na realidade. Assim, a literatura

alimenta-se dos discursos da política, da sociologia, da economia e, não, diretamente dos fenômenos concretos. É das relações materiais entre os homens que aparecem esses discursos que serão mediatizados pela ideologia para, daí, serem objetos de apreensão literária. E a eficácia desse discurso dependerá não propriamente de sua referencialidade imediata, mas de sua *produtividade*. (Ibidem, p. 62, grifo do autor)

Essa passagem concretiza-se em *Fazenda Modelo*, devido aos elementos articulatórios que irão centrar na estética do texto. A obra configura-se a partir da alegoria, forma literária, e de um discurso distópico. Alegoria e distopia são dois conceitos importantes a serem discutidos para melhor percebermos a construção da obra em análise.

Os estudos utópicos iniciaram-se com a publicação de *República*, de Platão e, em seguida, com aprofundamento do termo por Thomas More, em *A Utopia*. Este princípio filosófico parte da idealização de uma sociedade e também de modos de vida e de futuro. Em

maneira como eles organizam a sociedade refletem no modo como os outros seres sao tratados. Nao fremos nos aprofundar neste campo de estudo, embora acreditássemos que daria uma linha de análise pertinente para a pesquisa sobre *Fazenda Modelo*, no entanto, retornaremos a esta questão mais a frente.

¹⁹O filósofo australiano Peter Singer, com a publicação de *Libertação animal* (1975), acabou tornando-se referência para estes estudos que com o passar do tempo foi agregando adeptos e intercalando áreas do conhecimento. Os Estudos Animais colocam em discussão a relação do homem com os outros viventes, pois a maneira como eles organizam a sociedade refletem no modo como os outros seres são tratados. Não iremos nos

contrapartida, na visão distópica, a ficção baseia-se em governos totalitários, em que visualizamos inicialmente um modelo ideal de sociedade, que se transforma em detrimento do exercício de poder por parte de uma instituição pública ou política. Ao longo da história literária, muitas obras valeram-se desse discurso, como exemplo: *Animal Farm*, de George Orwell e *Admirável Mundo novo*, de Aldoux Huxley. Portando, a distopia possui uma ligação com a consciência da realidade, mas sem apontar uma mudança satisfatória para essa realidade.

Ao fazer referência sobre o político nas obras literárias, é crucial lembrar as relações que podemos estabelecer entre a literatura e a resistência, em diversos períodos e lugares da história humana. Alfredo Bosi (2002) afirma que a arte nasce pela "intuição, a imaginação, a percepção e a memória." (p.118), isto é, no jogo com esses elementos que as produções artísticas se desenvolvem. Os valores e antivalores ganham uma força muito importante para composição da resistência, pois apresentam ao artista certa fisionomia que permite as ações se moverem. Bosi ainda salienta que "no homem de ação, a realização dos valores tem um compromisso com a verdade das suas representações" (p.121). No campo literário, encontrase uma "liberdade inventiva", em que a escrita se preocupa "não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável" (Ibidem). A visão do narrador, nesse contexto, é que cria as representações de valores, a partir do foco narrativo. Os personagens são os que garantem a identidade na trama. Como aponta Bosi,

ao contrário da literatura de propaganda – que tem uma única escolha, a de apresentar a mercadoria ou a política oficial sob as espécies da alegoria do bem, a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha na sua matéria de modo peculiar, o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potencias expressivas e estilizadores. Não são os valores em si que distingue um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores (2002, p. 122-123).

Para este crítico, a narrativa de resistência pode se construir de duas maneiras: como tema ou como processo de escrita. A resistência como tema abarca as obras que combatem os regimes totalitários e as injustiças sociais, e como processo de escrita, "em certas obras, escrita independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna, que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema". (Ibidem, p. 129)

O ato de escrever, portanto, inclui o ponto de vista e a estilização da linguagem. E como um processo imanente de escrita tem a ver com as tensões do homem em relação ao

mundo. As produções da década de 1970 permitem-nos identificar a resistência, agindo em contraposição a censura, como é o caso de *Fazenda Modelo*. No capítulo "Os predestinados", há inúmeros elementos que caracterizam o ato de resistir. Ao falar sobre os bezerros, frutos da nova fazenda, o narrador conta-nos que "tudo perfeito, sim, até que nasceram os primeiros dentes das crianças. Não havia necessidade de dentes. Não estavam previstos. Dentes são heranças bárbaras de agressividade, especialmente os caninos". (BUARQUE, 1975, p. 66)

No dicionário de símbolos, os dentes, juntamente com o olho, estão "associados analogicamente aos conceitos de inteligência e de universo." (CHEVALLIER; GHEERBRANT, 2002, p.330). Eles ainda se dividem em três grupos com funções diferentes: os incisivos, caninos, molares. No trecho citado, enfatizam-se os dentes caninos, pois são estes que garantem uma maior agressividade. Pensando dessa forma, Juvenal decidiu "suprimir os alimentos sólidos e fribosos das dietas infantis." (BUARQUE, 1975, p. 66); para, quem sabe os dentes deixariam de existir. Assim,

perder os dentes é perder força agressiva, juventude, defesa. É um símbolo de frustação, de castração, de falência. É a perda da energia vital, enquanto que a mandíbula sadia e bem guarnecida atesta a força viril e confiante em si mesma. [...] O dente é o instrumento de tomada de posse, tendendo a assimilação: é o mó que esmaga para fornecer um alimento ao desejo (CHEVALLIER; GHEERBRANT, 2002, p.330).

Como se observa, a não existência dos dentes representa a submissão ao ditador, o que significa viver sem compreender a realidade vivente. A falta dos dentes pode simbolizar a alienação, mediante a situação política da fazenda, de modo que ninguém expressaria contra o modelo desenvolvimentista de Juvenal. No entanto, o processo de dentição não cessou o seu crescimento, como podemos ver em

mas os dentes não desistiram nem voltaram atrás. Incisivos, cresciam e ameaçavam, reclamavam fibra e favas. Rejeitavam o mingau de farinha de ossos, tão rico em cálcio e fósforo. Pois um dia parece que um novilho amuou, parece até que um arruou, uma outra fez cara feia, Juvenal atônito. Será que ninguém gosta de mingau? Por que será que ninguém gosta de mingau? E desde quando alguém aqui gosta ou não gosta de mingau? Vamos já ver quem é que não gosta de mingau. Mingau para todos. Uns mal tocavam a manjedoura, uns bochechavam e cuspiam. Os mais atrevidos ainda ficavam mastigando o vazio, talvez com intenção de preservar o hábito, afiar o gume, afundar as maxilas, ou talvez com a intenção premeditada de provocar Juvenal. Como, de quem, por que fresta teriam assimilado tais modos? Ora, parece a borra do descampado, do passado, do tempo dos bisontes (BUARQUE, 1975, p.67).

Nestas passagens, que narram o episódio da dentição, é possível compreender a maneira como as palavras ganham sentido simbólico, instauram um espaço outro que não se fixa ao sentido original. Os dentes são uma parte do corpo humano, mas em *Fazenda Modelo*

o sentido alarga-se e passa representar a força de resistência. Possuir os dentes seria ter condições de se rebelar contra Juvenal, seria uma provocação, uma ameaça. Esses personagens passaram a agir de modos considerados indignos, por não condizer com as novas maneiras de viver na Fazenda. Por isso, o Boi Mor, diante dessa situação, viu-se na obrigação de repreender os bezerros.

E pela primeira vez na vida Juvenal se viu obrigado a repreender os pirralhos. Achou ruim? Nem adianta fazer barulho que é pior. Engana-se gravemente quem pensa que vai alterar a dieta resmungando. Quanto mais você chorar, mais mingau tem que comer. Quanto mais favas pedir, mais mole vem o mingau. Quanto mais fibra quiser, idem. Advertência que se provou eficaz. Algum tempo depois, quando os vitelos receberam favas e fibras na refeição, não souberam o que fazer daquilo, tinham-se esquecido. Seguiram comendo mingau em calda e achando ótimo. Isto é, só quem resmunga são os de sempre, que não têm jeito mesmo, resmungam pelo prazer de resmungar. Tanto que comem todo o mingau, lambem a manjedoura, depois é que, barriga cheia, ficam com a boca moendo e remoendo vento, adrede para irritar. (Ibidem)

Essa passagem ilustra as medidas adotadas durante a Ditadura Militar brasileira para aqueles que não aceitavam os modos de vida a que eram submetidos. É importante destacar que, nesse período, houve inúmeras manifestações como forma de resistência. No capítulo "Kulmaco LTDA,", destinado a narrar o local de trabalho de um dos narradores, bem como as relações trabalhistas existentes, é transcrito uma parte que faz referência às greves, durante esse período sombrio de nossa história.

Nunca tive nada contra os companheiros, apesar da discórdia em certos pontos de vista. No caso da greve, por exemplo, vou contar. Os fulanos, não digo quem, três fulanos que vivem cochichando no portão da fábrica vieram cochichar comigo. Não digo os nomes porque agora mudou tudo, vocês sabem, greve dá complicação, não existe mais. Mas os homens achavam importante eu aderir, por isso e por aquilo, por eu ser um sujeito sensato, uma espécie de modelo, disseram. Eles queriam reivindicar uma série de coisas, talvez até justas, coisas que iam das condições de trabalho até os problemas de esgoto, só acontece é que não tenho tempo de mexer com política. É uma questão de consciência, diziam, consciência de classe (BUARQUE, 1975, p.84).

Visualizam-se as concepções de greve por parte daqueles que reivindicavam por melhores condições de vida. Greve e consciência são palavras que adquirem o mesmo sentido diante de uma sociedade oprimida pelo poder instituído, pois quanto às manifestações populares no Brasil (e não só), a Ditadura Militar reprimiu, de maneira severa, a classe operária e a juventude. No entanto, esses sujeitos tiveram uma participação bastante ativa e decisiva no combate ao militarismo. Eles lutavam em prol de uma sociedade com ideais mais justos e, por esse motivo, eram combatidos de forma violenta pelas entidades que estavam a serviço do poder dominante.

No período de Ditadura Militar no Brasil, surgiram algumas associações ligadas a estudantes, como os Grêmios Estudantis, União Nacional dos Estudantes (UNE) e os Diretórios Centrais dos Estudantes (DCE). No setor trabalhista, foram criados o Partido dos Trabalhadores (PT) e a Central Única dos Trabalhadores (CUT). A classe operária foi a que mais ganhou força na luta contra o militarismo, a partir de organização de greves.

Dentre esses movimentos, podemos citar a greve geral dos estudantes e, sobretudo, a greve dos operários de Osasco, ocorrida no dia 16 de julho de 1968. Essa greve representou a resistência ao militarismo e o descontentamento com questões salariais. Na passagem anteriormente citada, observa-se uma referência às greves de operários que lutavam por melhores condições de trabalho e de vida.

Se antes já havia uma intensa repressão aos opositores do militarismo, com a implantação do AI-5, as perseguições, torturas e mortes se intensificaram. Nesse cenário, passaram a serem perseguidos muitos daqueles que atuaram nos movimentos sociais contra a ditadura.

O personagem Juvenal confessa que na *Fazenda modelo* sempre houve crimes, sumiços e barbaridades. No entanto, a mídia enquanto aparelho ideológico do Estado, não falava a respeito disso. "Claro que a reportagem não saiu no Jornal Modelo por razões de tranquilidade, de estabilidade, de moralidade, de paginação, de não sei bem o que, o certo é que notícia ruim é pouco divulgada na Fazenda porque atrapalha a engorda, acho, ousaria dizer". (BUARQUE, 1975, p.124)

Em meio à obscuridade do militarismo, surge *Fazenda Modelo* como forma de associar a arte com a consciência social. Chico Buarque apresenta nessa obra uma esperança, diante de todos aqueles eventos que reprimiam a população. Portanto, é uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, de busca pela liberdade. Como podemos ver em "Ato final", título do último capítulo, a referência ao ato institucional que põe fim a ditadura.

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

Nesse trecho, os elementos gramaticais são acompanhados de algumas palavras como "acidentes" e "ameaçadoras", fazendo do documento um texto "encabulado". Essas

palavras nos remetem ao que estava acontecendo no país, torturas censuras e falta de liberdade. E, ainda, sujeito e verbo não se separam, portanto, ao falar desses elementos gramaticais o autor, de maneira irônica, mexe com os sentidos, demonstrando que diante daquela situação o sujeito (pessoa) não assumia as suas ações.

Em um artigo intitulado "Não é conversa mole pra boi dormir: Fazenda Modelo, novela pecuária" de Regina Zilberman, publicado no livro *Chico Buarque do Brasil* (2004), organizado por Rinaldo Fernandes, encontramos a informação de que "o final não é, porém, celebratório, pois, publicado em 1974, o livro não poderia dar margem à esperança, sob pena de repetir, por outra via, os projetos de transformação que, na época, só podiam emanar do Estado". (ZILBERMAN, 2004, p.369)

No entanto, em artigo desse mesmo livro, há informação de que os recursos utilizados em *Fazenda modelo* "demonstram a esperança de Chico de que, com o fim do regime, uma autêntica identidade brasileira iria emergir livre de repressão e censura." (PERRONE; GINWAY; TARTARI, 2004, p. 225)

Enquanto o primeiro artigo enfatiza a não existência da esperança, o segundo fala que da obra emana uma esperança ufanista de formação da identidade nacional, pautada em uma sociedade livre.

Diante dessas questões, podemos dizer que os elementos com os quais *Fazenda Modelo* foi construída atribuem característica de resistência do texto, mediante ao contexto histórico vivido. Na obra, percebemos um plurilinguismo que se materializa tanto no aspecto formal, em todos os elementos da narrativa, quanto no plano de conteúdo. Essa multiplicidade de vozes junta-se na construção substancial do que nos parece ser o ápice da narrativa, o grito de liberdade. Não há como afirmar que estamos diante de um discurso unívoco, mas sim de uma construção em que o autor acolheu em sua obra diferentes falas, linguagens literárias e não literárias que deram densidade ao texto. Podemos dizer que o escritor construiu o seu próprio estilo, mostrando-se social e engajado, detentor de uma ideologia que se materializa na sua obra. É como se fosse sua anunciação, desejo do que gostaria que acontecesse com a ditadura no Brasil, a ânsia pelo seu fim, que se deu em 1985.

2.2. Fazenda Modelo e Temporalidade

Em diversas passagens desse texto, identificamos a intersecção entre o conhecimento histórico e o saber artístico imbuída na escrita de Chico Buarque, por vezes na música e nos

textos de criação literária (digam-se, romances, novela, contos, crônicas e teatro). Sabemos que o discurso literário constitui-se pela confluência dos planos da arte e da história.

Importante fazer um adendo para inserir os procedimentos teóricos que perfilam tais discursos. A luz dessa questão, Benedito Nunes (2010) promove um estudo sistemático que discute as narrativas históricas, ficcionais e as categorias que compõe tais elementos. Para tanto, ele parte de uma investigação que busca desde a tradição grega até um dos grandes nomes do pensamento filosófico da segunda metade do século XX, Paul Ricoeur.

Na esteira do pensamento de Nunes, o mito seria o recurso unificador entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica. Essa assertiva é muito importante às proposições do referido estudioso, pois, a partir dessa linha de pensamento compreendemos os caminhos percorridos por tais narrativas até chegar à distinção concreta que se tem hoje.

Na Era Medieval, História não se diferia de *story*, do conjunto de histórias (crônicas, narrativas de fatos e feitos realizados em um período não tão remoto). O que se tinha era uma distinção no campo da retórica entre a História sagrada e profana estendida até o Renascimento. (NUNES, 2010, p. 305 -306)

Em seguida, passamos a ter a distinção mais próxima daquilo que hoje conhecemos. A primeira é definida como "narrativa de acontecimento, que os recria como se fosse presentes" (Ibidem. p. 306) e o historiador é o agente que desenvolve a imagem "sintética e fictícia" dos traços do passado. Há nesse espaço a imaginação inventiva, pois aqui o historiador é o "parente próximo do artista". Já no tocante a História-ciência, ela está pautada na pesquisa das fontes, em que são extintas a imaginação e a subjetividade, comumente a História-arte. Desta maneira, ela definiu-se enquanto "História da História, uma História do acesso ao passado, de que não oferece senão um conhecimento mediato, indireto, e, portanto fora da esfera do visível, mediante os traços ou vestígios (documentos, monumentos) visíveis e presentes." (p. 307).

Essas visões "bifurcadas" da História possibilitaram a passagem às Ciências Sociais, o que resultou no abandono da narrativa. Portanto, a História-arte e a História-ciência confluem ao que se tem discutido a respeito da narrativa ficcional e narrativa histórica. Assim,

em princípio, a História e a Ficção se entrosam como formas de linguagem. Ambas são sintéticas e recapitulativas; ambas têm por objeto a atividade humana. 'Como romance, a História seleciona, simplifica e organiza, resume em século uma página.' Seleção e organização pressupõem o que Collingwood chamou de imaginação *a priori*, comum ao historiador e ao novelista. "Enquanto obras de imaginação, não diferem enquanto a imaginação do historiador pretende ser verdadeira." (p. 308).

Desta maneira, Ficção, Ciência e História apresentam maneiras diferentes de pensar os fenômenos humanos, e também se constituem interferindo umas sob as outras, pois,

a História, investigação e registro de fatos sociais das civilizações, recorre as leis gerais, que são próprias à ciência, e também utiliza a ficção, a ciência pode limitarse ao registro dos fatos, e a Ficção, por intermédio do romance, do drama, alcança, honrando a observação aristotélica de que a poesia é " mais filosófica do que a história", um nível de generalidade semelhante ao do pensamento científico (Ibidem. p. 309).

Para melhor investigar essas premissas, Nunes desenvolve alguns questionamentos e responde a partir do pensamento de Paul Ricoeur, um estudioso que também nos serviu de base, pois com o seu estudo veremos emergir a investigação sobre a temática do tempo na narrativa. Por meio dessas indagações, conseguimos perceber que a noção temporal está fundamentalmente ligada a um princípio muito importante aos textos narrados; trata-se do enredo, definido como o sistema que organiza os fatos. Vale destacar que "todo sistema, sendo unidade sintética portadora de sentido, remonta a uma atividade organizadora, configurante, como princípio de inteligibilidade ou compreensão" (p.14).

No interior dessa abordagem sistêmica encontramos a configuração de parte da *mímeses*, tendo em vista que é no enredo que o fundamento mimético torna-se ato e também pode ser classificado como um espaço de configuração que "integra fatos dispersos na totalidade de uma história, liga num só conjunto fatos heterogêneos, e ainda – terceira função mediadora – sintetiza a dimensão episódica dos fatos com a dimensão histórica como um todo" (p. 310). Na discussão emergi o tempo, que se interliga com os fatos ou acontecimentos da história, mais precisamente sua sucessão (começo, meio e fim), uma vez que é nesse campo que visualiza-se a noção da *totalidade temporal*, uma atividade configuradora e de compreensão da narrativa. Ao citar Paul Ricoeur, Nunes indica que "tudo o que se conta acontece no tempo, toma tempo, desenvolve-se temporalmente, e o que se desenvolve no tempo pode ser contado. Talvez mesmo todo processo temporal só seja reconhecido como tal na medida em que pode ser narrado de certa forma". (p.311)

É importante lembrar que o elemento temporal analisado enquanto tema é discutido nos estudos de Aristóteles, ganhando um caráter linguístico. Ao mesmo tempo, faz-se necessário nos atentarmos ao fato de que o tempo é avaliado pelo filosofo grego de forma bastante sumária, haja vista que ele apenas detém em falar sobre a duração das tragédias e das epopeias enquanto marca temporal.

Paul Ricoeur (1994), em sua celebre trilogia *Tempo e narrativa*, convida-nos a adentrar por um longo caminho de discussão acerca do tempo e sua relação na vida humana e

literária, sobretudo no que tange as reflexões sobre a narrativa histórica e ficcional. Santo Agostinho e suas *Confissões* são tomados como ponto de partida de Ricoeur para pensar as aporias temporais.

Santo Agostinho afirma: "Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei". Nota-se que o tempo é constituído por meio de complexas definições. Presente, passado e futuro não existem, pois não conseguimos dizê-los no mesmo espaço em que acontecem; e como então mediremos o tempo? Desta maneira, Aristóteles poderia ser o ponto para contrapor as ideias de Santo Agostinho e ajudar na formulação do pensamento de Ricoeur. Em sua famosa poética, o filósofo exclui o espaço e apenas se reporta ao tempo, a sua duração, a fim de demonstrar, de certa maneira, a caracterização dos gêneros. Enquanto o teólogo fala sobre o tempo e não sobre a narrativa, o filósofo grego fala sobre a narrativa, e apenas cita a categoria temporal para falar sobre a duração dos textos que ele analisa. Para desenvolver seus estudos, Ricoeur colhe o que há no pensamento desses dois autores e plasma seus estudos sobre o tempo na narrativa.

Desta maneira, unindo o pensamento Aristotélico e Agostiniano, Ricoeur dirá que

existe, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma relação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, para dizê-lo de outra maneira: o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plena quando se torna uma condição de existência temporal (RICOEUR, 1994, p. 93).

A ligação entre o tempo e a narrativa configura-se pela experiência humana que se dá a partir de uma redefinição do princípio Aristotélico de *mimeses*. À medida que adentramos nos estudos de Ricoeur, percebemos que ele se distancia de uma análise literária meramente estrutural que restringe o material literário a questão da linguagem, pois insere no seu discurso o que vem antes e o que vem depois da narração, como se o mundo exterior e seus habitantes tivessem fundamental importância ao texto e para a evocação dos sentidos.

Para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá; obras, autores, e leitores. Ela não se limita em colocar a *mimese II* entre a mimese I e a mimese III. Ela quer caracterizar mimese II por sua função de mediação. O desafio é pois o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra (RICOEUR, 1994. p.86).

A fim de compreender a configuração da narrativa, o conceito de *mimeses* do referido estudioso se pauta em uma análise tridimensional. A *mimeses I* seria a do não narrado, ou seja, aquilo que ainda não foi desenvolvido pela atividade literária, mas que apresenta uma predisposição à narrativa que, ao ser concretizada, passa a configurar a *mimeses II.* Como *mimeses III* a atividade representativa não encerra apenas no plano da narração, na configuração do mundo literário, mas sim na atividade leitora.

De forma mais específica, tem-se que a *mimeses* I refere-se às ações e às experiências que se dão no nível humano e, portanto, do vivido. Dito de outra maneira, ela é a responsável pelo efeito de pano de fundo, pois cria as condições de abordagem da obra que será atualizada pelo leitor. Assim, a raiz da narrativa está na "pré-compreensão do mundo e da ação, de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal." (RICOEUR, 1994, p.88).

Na sequência, a *mimeses* II atualiza no nível da ficção esses elementos que a *mimese* I absorve. Essa fase mimética atua como eixo mediador, que possibilita a obra poder narrar vários eventos e construir a sua própria história, a partir de uma temática central.

Para complementar a conceituação da *mimese*, a terceira fase inclui o leitor como o agente que norteia os sentidos da obra, mais precisamente os elementos pré narrados, quando a configuração da narrativa é atualizada aos olhos do receptor da obra. Na *mimese III*, seria como se o texto retomasse a ação do homem, pois ela se volta aos sentidos criados pelos leitores com base na temporalidade humana. Essa fase exerce ligação com a Estética da recepção proposta nos estudos de H. R. Jauss e W. Iser, em que se inclui na recepção da obra, como ela chega em um indivíduo particular e como ela chega na sociedade como um todo.

A experiência fictícia do tempo nos coloca diante da reescritura da modalidade temporal humana. Desta maneira, as narrativas apresentam uma abordagem que se constitui do começo ao fim em um espaço que trará as experiências com o tempo. Nesse cenário, o leitor se coloca como uma peça fundamental, pois é através do ato de leitura "que a narrativa se atualiza, e é também por seu intermédio que o tempo do texto- o tempo ficcional- como um todo, incorpora-se à temporalidade própria do texto." (NUNES, 2010, p. 352).

Nota-se que temos uma compreensão que se dá aparentemente em um modelo circular, embora Ricoeur conceba que o grande mediador seja a *mimeses II*. Na esteira do pensamento deste autor, a *mimese* não seria um simples ato de imitar e nem de representar, já que ela carrega consigo a criação e produção a partir do humano. Transpondo isso em uma experiência literária real e tomando como exemplo a obra *Fazenda Modelo*, podemos dizer que essa tríplice *mimeses* se espacializa na obra.

Como *mimeses I* (a apreensão de uma realidade, mas que ainda não sofreu o trato ficcional) temos o contexto da obra, a Ditadura Militar e a vivência social nesse espaço; temse o tempo vivido que pode servir como materialidade literária, pois apresenta os aspectos da vida humana configurados no tempo real. Estes elementos caminham para a *mimeses II*, quando há configuração desse momento de nossa história por meio da realidade literária; dito de outra forma, a ficcionalização de um espaço real, quando a obra de Chico Buarque, por exemplo, toma essas realidades como contexto, que é atualizado por uma linguagem fabulativa. E como *mimeses III*, temos os sentidos que emanam dessa obra, que ao acessar a *mimeses* I, enquanto leitores, conseguimos, perceber que a obra constrói uma alegoria do período militar.

Nunes (2010) aponta a crítica feita por Ricoeur a Benveniste, o primeiro a desenvolver um estudo sobre a linguística da fala. A crítica apresenta-se na imagem da língua enquanto sistema, pois esta noção encontra-se afastada da temporalidade. O discurso na qualidade de categoria temporal seria aquilo que "combina sentido e referência" (Ibidem, p. 311). Na escrita, isso se solidifica na produção literária, como um espaço onde ocorre uma quebra de atualidade do discurso.

Nessas condições, a significação do texto não pode corresponder mais à intenção do autor nem à referencia às coisas e aos objetos que a linguagem ordinária descreve. A significação autônoma e a perturbação do senso do real introduzem no discurso a brecha da ficção, por onde se configura o mundo da obra através do mundo do enredo. Esse plano de *configuração* é também o das estruturas formais e do sentido imanente ao texto (Ibidem, p. 312).

Ricoeur discute também sobre a "coisa do texto" que seria o acesso ao real, uma nova referencialidade promovida pelo texto literário. Assim, tem-se dois elementos: o tempo e a referência. Nesse sentido, "tudo o que se conta acontece no tempo, toma tempo, sobre o fundo discursivo da compreensão narrativa que já é temporal." (1994, p. 212). Portanto, tudo aquilo que se articula no enredo é temporal, pois as narrativas (formas simbólicas) abraçam a experiência do tempo, uma vez que, ao contar o homem concretiza-se suas ações nessa experiência.

Vejamos o que nos diz Nunes, com base no pensamento de Ricoeur, partindo da premissa de que o "irreal e o passado se equivalem".

Essa equivalência rege o pacto ficcional entre o autor e leitor. Ler um conto, uma novela ou um romance inclui a "crença de que os acontecimentos reportados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz". Por conseguinte, o passado afiança a crença que garante a leitura da ficção como ficção. É, nesse caso, comparado com o

passado real da História, um quase- passado. Ainda resta muita coisa para dizer a respeito (NUNES, 2010, p. 320 a 321).

O tempo é uma condição para que a narrativa aconteça. Ao estudar essa questão, nota-se o questionamento de várias áreas do saber, o primeiro fato que nos impõem é que não conseguimos dizer as coisas no exato momento que acontece. Há, nesse caso, o intervalo que se encadeia no discurso. O silêncio faz-nos perceber melhor o tempo, mas quando refletimos sobre essa questão, encontramo-nos diante de uma dificuldade de conceituação. ²⁰

A complexidade reside justamente no fato de tentarmos captar o tempo pela linguagem, pois ela não consegue absorver as imagens em sua transformação como os olhos humanos o fazem. O intervalo da linguagem é preenchido na literatura, tendo em vista que ela cria uma nova referencialidade, um mundo novo. Mundo este que contém um espaço próprio, que para Aristóteles é a representação. A literatura não escapa da referencialidade com real, mesmo porque ela pressupõe a representação.

Como salienta Nunes, o tempo histórico caracteriza-se por ser o tempo da vida humana dividido em intervalos que podem ser curtos ou longos, de acordo com a duração dos episódios; respectivamente, temos como exemplo as guerras e a era republicana. Questionar a temporalidade coloca-nos diante da narrativa, pois é neste espaço que o escritor fala do seu tempo e da experiência humana que está imbricado nele. Portanto, a literatura não é apenas uma forma de expressar a temporalidade, mas também de universalizar a narração, pois as obras não são registros factuais e nem cronológicos, elas apenas se valem desses artifícios como sendo dimensão universal. Se elas restringissem ao registro do tempo, tornar-se-iam um objeto delimitado, e logo deixariam de serem lidas.

Benedito Nunes (2010), ao falar sobre "O tempo na literatura", afirma que

o tempo imaginário da ficção, condicionado pela linguagem, liga momentos que o tempo real separa, inverte a sua ordem, perturba a distinção entre eles, comprime-os, dilata-os, retarda-os e acelera-os. Deve-se essa "infinita ductilidade" do tempo da narrativa ficcional como obra literária a sua duplicidade (p. 340).

Nessa direção, podemos entender que a narrativa articula-se por dois planos: do discurso e da história. Este último inclui os acontecimentos, "traduzíveis num resumo, uma inteligibilidade cronológica (sucessão) e logica (relação de causa e efeito)" (Ibidem, p. 341). Recorrendo a Todorov, Nunes compactua com ideia de que no discurso o tempo é linear, enquanto na história é pluridimensional, pois, no primeiro, os eventos podem ocorrer simultaneamente, ao passo que no segundo ele deve manter uma sequência.

_

²⁰ Como vimos, nas *Confissões*, Santo Agostinho já projeta esta imagem.

Dentro desses princípios narrativos, é pertinente perceber certa alteração na ordem dos acontecimentos. No interior dessa terminologia, encontram-se dois eixos, a prolepse (*flashforward*) e a analapse (*flashback*), que são respectivamente, a antecipação no nível do discurso e a volta no tempo ou na ação.

Notoriamente, esses dois eixos são percebidos em *Fazenda Modelo*. De início, temse um exemplo de analepse, pois a narração se volta para o passado ("De como era a fazenda"), descrevendo episódios anteriores ao que o livro pretende enfatizar. A seguinte passagem já denota essa assertiva: "Pastorelas e barcarolas à parte, é inútil fazer romance do que acontecia na fazenda" (BUARQUE, 1975, p. 21). A narração dos episódios norteadores na narrativa inicia-se no capítulo II, cujo título "Ato" remete-nos ao Ato institucional que instaurou a ditadura no Brasil. Como exemplo de prolepse citamos os elementos pré-textuais, por apresentarem informações que nos permitem prever o que ocorrerá no decorrer da diegese.

É importante destacar que, embora tenhamos espacialidades dicotômicas, na medida em que os episódios vão sendo narrados, temos um ambiente fabular que representa a crise do homem, pois a instabilidade do espaço mostra as tensões do mundo frente às políticas totalitárias e as transformações sociais.

Nas entressafras, porém, Abá e Aurora lastimavam-se um bocado. Junto **ruminavam** coisas como justiça, abundancia mundo melhor, um mundo fundado no nada feito de mundo que ninguém viu, essas sandices que a gente só imagina quando não tem que furar poço e cavucar atrás de raiz, toca boiada (BUARQUE, 1975, p.21, grifo nosso).

A forma do verbo ruminar remete-nos a essa crise enfrentada pelo sujeito e, ao mesmo tempo, a busca por uma sociedade contrária ao vivido, cujos princípios fossem mais democráticos.

Para encerrarmos este item de nossa análise, mesmo entendendo que a obra não se esgota nos termos que projetamos para falar sobre o tempo, é importante reforçar a ideia de que em *Fazenda Modelo* há um movimento temporal na narrativa que se constitui com vistas em três horizontes (passado, presente e futuro), mas que conflui prioritariamente em um relato de um tempo passado. Dito de outra forma, as posições verbais colocam-se nesse discurso, intercalando temporalidades e narradores diferentes, porém, a maneira como a narrativa acontece, leva-nos a crer que o discurso que sobressai na narrativa é narrado no pretérito. Vale destacar que a transação de um tempo verbal para outro faz-se também na medida em que mudam os narradores, pois trata-se de um artifício típico da escrita buarqueana. Vejamos os

dois trechos, como forma de desenhar as ações temporais que circunscrevem no discurso da obra.

Primeiro pronunciamento de Juvenal:

— Vamos dar nome aos bois.

Quatro agentes de confiança foram destacados para o serviço: Klaus, Karim, Kamorra e Katazan. Era evidente a euforia com que desceram ao pasto. Um desempenho inédito (BUARQUE, 1975, p. 28).

ESPERNEGAM, espreguiçam se deleitam, se tratam as unhas, se passam creme na pele, se comparam cada qual a mais leitosa, qual? Qual a mais oval? A mais graciosa, tal qual a mãe, será maternal. Igual engordará e parirá e será ordenhada e será fecundada mal. E estufará em geral. Circular tal parirá qual fecundável. Afinal engrolar genital engendrará anormal latejar parietal (mamal, vaginal, cabal). ((BUARQUE, 1975, p. 109).

Essas passagens foram selecionadas aleatoriamente para que pudéssemos visualizar como oscilam os tempos verbais na narrativa. Com base nos teóricos que nos valemos para discorrer sobre o tempo, podemos dizer que, ao invés de falar em três temporalidades, fala-se em três presentes: presente do presente ("por onde o tempo passa"), presente do passado (observa a experiência") e presente do futuro ("alonga a memória").

Esses elementos realizam um movimento circular como forma de atingir o enredo, pois é essa movimentação que se materializa na obra. Em *Fazenda Modelo*, essa questão concretiza-se no modo como o tempo é bifurcado para narrar um evento do passado.

2.3. A Poética do Espaço, em Fazenda Modelo

Chegamos a um ponto desta pesquisa em que a discussão topográfica da obra faz-se necessária, pois aponta para figura do espaço circunscrito em um quadro que traz à tona a representatividade do humano e do social, nos anos de chumbo. Desse modo, quando analisamos o espaço em *Fazenda Modelo* deparamo-nos com um cerco alegórico, posto que todas as imagens caminham à discussão da história do Brasil, em um momento relativamente recente e que perpassou diversas espacialidades na configuração social.

Não há como falarmos em alegoria sem trazer para discussão a ideia de Walter Benjamin, pois ele situa esse conceito em um espaço de grande importância. Os estudos benjaminianos percorrem várias áreas do conhecimento, tais como: filosofia, sociologia, história e crítica literária. Através das teses propostas por este autor podemos inferir conceitos consideráveis para analisar a arte e o fluxo da história. No livro *Origem do drama barroco*

alemão (1984), ele discute entre outras coisas, a concepção de alegoria, e projeta esse princípio em um ponto de destaque até então concedido somente ao símbolo.

Essas duas formas literárias, símbolo e alegoria, localizam-se em um espaço diferente. Para compreender essas formulações, Benjamin traz as discussões formuladas por Goethe e Schopenhauer, pois estes dois autores não atribuíram um papel muito importante ao princípio alegórico. O primeiro fala que esta forma parte do particular ao universal, enquanto que na poesia isso se dá de maneira natural sem pretensões universalizantes, embora isso aconteça. Já Schopenhauer afirma que usar a arte para conceituar (alegoria) não é um princípio correto. Tais concepções perduram por um longo período e restringe o princípio da alegoria somente à fórmula.

A nova máxima proposta por Walter Benjamin (1984) faz parte do mundo moderno e se incorpora ao barroco. O estudioso procura entender "que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita". (Ibidem, p. 184) Segundo este autor, o cerne da visão alegórica é

a exposição barroca, mundana, a história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação tanto maior a sujeição a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica." (Ibidem, p. 188).

Significação e morte amadurecem conjuntamente, sobretudo, em se tratando de um espaço alegórico. É interessante compreender que Benjamin se volta à questão em dois momentos de seus estudos: ao falar sobre a modernidade e ao falar sobre o barroco. Ao longo do livro *Origem do drama Barroco Alemão*, podemos perceber algumas conceituações que são interessantes para pensarmos a pesquisa, que ora desenvolvemos. O olhar alegórico é uma visão melancólica do mundo e, ao mesmo tempo, transmuta em um mesmo espaço elementos que irão compor uma escrita apaixonante; ela seria, portanto, o divertimento melancólico. A era clássica não a visualizava da mesma forma, muito pelo contrário, simplesmente a excluía.

Benjamin (1984) vale-se do pensamento de Creuzer, para ilustrar sua análise, em que as dimensões simbólicas e alegóricas se constituem isoladamente, pois, para este autor, clareza e concisão serão justamente os elementos que irão garantir a diferença entre as essas duas formas literárias. A alegoria faz-se na dialética do visual e da significação, onde significante e significado atuam isoladamente. Ao falar do Barroco como sendo aquele estilo que substitui as ideias clássicas alemãs, Benjamin sugere que seria necessário um estilo violento para se igualar a violência dos acontecimentos históricos. (p. 187). É justamente

neste espaço que visualizamos o encontro da alegoria com a linguagem barroca. A forma literária alegórica não é um sist./ema claro e, além disso, evidencia o melancólico, pois concede aos objetos vários sentidos que afinal representariam a morte.

No lastro dessa visão, podemos dizer que os traços que delineiam a vida do autor são responsáveis pela maneira como ele conduz seus estudos, que na maioria das vezes está permeado pelo perfil melancólico. Entender a máxima da história e também da melancolia em Walter Benjamin, viabiliza a compreensão do conceito de alegoria como a história do passado e das ruínas.

Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas (Ibidem, p. 200).

Portanto, alegoria, melancolia e ruínas são termos que articulam-se no mundo barroco e na sociedade moderna como forma de mostrar a movimentação da história e expressar isso por meio da arte, mais precisamente da literatura.

Em diversas passagens deste texto, procuramos enfatizar o caráter alegórico e as simbologias que corroboram para visualização da imagem do Brasil, na construção da novela Buarqueana. Novamente nos reportamos a esses elementos, a fim de demonstrar como eles atuam na constituição do cenário político presente no texto.

Percebe-se que a alegoria não possui limites textuais, tendo em vista o seu jogo com os sentidos. É muito comum o uso da personificação e da prosopopeia para criação do texto alegórico. Podemos evidenciar isso em *Fazenda Modelo*, pois bois e vacas são usados para dramatizar as atitudes humanas. A leitura de uma obra alegórica pode ser feita pela intertextualidade, a fim de identificar os sentidos dos símbolos que compõem o texto. Isto posto, a obra constitui-se como uma alegoria do Brasil formada por vários elementos metafóricos, pois a imagem de uma fazenda habitada somente por bois e vacas, torna-se uma grande metáfora do Brasil, posto que os símbolos são usados para discutir sobre o momento político e econômico do país.

Dentro dessa perspectiva imagética do espaço, vale dizer que este aspecto é de suma importância na construção da narrativa, pois é nele que desfilam os outros elementos que compõe a escrita da literatura. No interior do espaço literário assentam aspectos da sociedade em que se instaura. Assim, é na ambiência de um espaço alegórico que *Fazenda Modelo* se configura. Não tencionamos mostrar somente as questões factuais e nem reduzi-las a espécie

de elemento secundário da exposição da narrativa, mas sim compreender que este elemento pertence ao trato ficcional enquanto eixo que circunscreve a imaginação.

No interior da teoria do imaginário, Bachelard, em *A Poética do espaço* (1993), sistematiza a fenomenologia espacial poética, aponta o eixo imagético neste plano narratológico, e afirma que "o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação". (Ibidem, p. 19).

Isso comunga com sua percepção de topoanálise, quando o espaço deve ser estudado enquanto elemento da linguagem, pois a sua configuração faz-se por meio dos artifícios linguísticos que a partir da imaginação saltará aos olhos do leitor. Isso implica em um estudo que não se encerra no plano geográfico, mas sim nas relações que se constituem nesse meio.

Quando se discute a questão do espaço na narrativa é interessante fazer referência ao trabalho de Osman Lins (1976) que culminou no livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Esse estudioso teoriza a questão espacial a luz de algumas proposições pertinentes para este estudo, sobretudo à compreensão da espacialidade social. A maneira como o autor conduz sua investigação é interessante, pois cristaliza, a partir dos exemplos, como o espaço constrói-se no texto. Para ele, a literatura é um terreno "jubiloso e móvel", onde encontramos o tempo e o espaço como sendo "entidades unas e misteriosas". Vale destacar que, tempo e espaço não são os únicos indissociáveis na análise da narrativa, pois ela "é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros." (p. 63). No entanto, isso não impede que determinado estudo se ocupe de um elemento isolado sem menosprezar os demais aspectos que compõe a narrativa. ²¹

É interessante a visibilidade dada por Osman Lins (1976) a respeito dos planos da história e da ficção, atuantes no texto literário. Primeiramente, o que se projeta são o tempo e o espaço no nível do ficcional, para depois serem os "reflexos²² criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas" (p. 64). Isso significa que podemos construir associações no nível da ficção, para depois abrirmos um leque significativo às relações com os elementos externos ao texto. *Fazenda Modelo* pode ser analisada nessa perspectiva, na medida em que a obra é uma fábula que traz como

²² É importante chamarmos atenção para o termo "reflexo" pois, trata-se de acepção discutida pela crítica atual que prefere tratar a obra como representação e não como espelho ou reflexo da realidade circundante, já que a

literatura não traz a verdade dos fatos, mas sim ficcionaliza esse elemento.

99

²¹ Foi justamente nisso que pensamos ao elencarmos os itens que compõe a obra *Fazenda Modelo*, ou seja, dar enfoque a cada um dos elementos separadamente sem que um se sobressaia a outro, para que assim possa chegar à composição da obra como um todo. Essa análise nos possibilita chegar à imagem da sociedade e a política expressa na narrativa buarqueana.

personagens bois e vacas diante dos mandos de um boi autoritário; num segundo plano, entramos em um campo de crítica, que adquire referencialidade ao momento histórico daquela década de forte censura. Essa ideia postulada por Lins comunga com as questões levantadas anteriormente com base nos estudos de Ricoeur, haja vista a articulação dos elementos da ficção e da história na narrativa.

Diante disso, e lançando o olhar aos estudos desenvolvidos por Lins (1976), percebese que não só a temporalidade, mas também o espaço confere um caminho analítico de importância significativa. Assim,

observa-se que em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso. Mesmo então- excetuada, evidentemente, a eventualidade de inépcia-, há desígnios precisos ligados ao problema espacial: intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que as enredam; pode ser também que se procure insinuar- mediante a rarefação e a imprecisão do espaço- que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer, carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significado circunstancial (Ibidem, p. 65).

Nessa direção, o espaço nunca se apresenta como algo qualquer, muito pelo contrário; mesmo nas narrativas em que ocupa uma posição de menos projeção, isso ocorre porque o autor intencionou projetar os demais elementos como figura mais forte, pois como já dito, o espaço é responsável por dar visibilidade aos outros aspectos. Logo, trata-se de um elemento simbólico por meio do qual emanam diversos sentidos e simbologias. São esses aspectos que Lins procura encetar a partir de seus exemplos.

Entretanto, inclusive neste caso, alcançam em geral vibração mais intensa aquelas obras onde o espaço atua com o seu peso. A impossibilidade de ingresso num determinado espaço, espaço que ocupa o centro do romance exatamente por ser inacessível - e sem o qual não existiria a obra- é o tem central de O Castelo, de Franz Kafka. A presença incrustável desse espaço, o castelo, em nada restringe a importância simbólica do relato, seu caráter a-histórico, não circunstancial. "Não se trata de um castelo ou de um verdadeiro domínio feudal, mas sim de uma grande simbologia. Imediatamente o próprio K. tomara conhecimento disso, integrando-se assim mesmo nessa totalidade mítica, pois é assim que o homem pode situar-se face a realidade global.". Também Herman Melville confia à vastidão marinha, ao espaço concedido numa de suas expressões mais grandiosas, a função de luta entre o homem e o seu destino. Que pode haver de mais empolgante, esse angustiado Capitão Ahab cruzando o oceano à procura de Moby Dick, fazendo do encontro com a baleia branca a única razão de viver - e que outro cenário poderia conferir mais densidade e altura ao seu drama? Toda uma linhagem de romance de aventura vai buscar no mar força e mistério- e são ainda o mar e os navios mercantes o grande tema de Conrad (Ibidem. p. 65).

Nota-se que as palavras *Castelo* e *mar*, nesses dois exemplos, saem do seu sentido literal e passam a representar outro significado. Assim, "não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais

sentidos interferem." (p. 92); é necessário ir além do sentido denotativo. Os significados são elásticos, pois se ampliam na medida em que a escrita literária ganha forma; isso significa que no texto as imagens se constituem a partir da fruição da linguagem. Nesse sentido, o espaço caracteriza-se no decorrer da narrativa e da maneira como o autor conduz sua escrita, adjetivando e constituindo esse elemento e a sua intersecção com as demais categorias, o que implica a inserção do narrador e personagem. Com essas ideias, Osman Lins não pretende trazer à discussão as definições do espaço, mas apontar possibilidades e também a importância da categoria espacial no interior da narrativa, "chegando a ser em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação" (Ibidem, p. 67).

A respeito das proposições do referido autor, é possível compreender que em *Fazenda Modelo* o sentido do espaço e de suas transformações é o grande marco da narrativa, pois ao misturar os elementos ficcionais (plano da ficção) com os traços da memória social brasileira, materializa-se na espacialidade de um ambiente rural que almeja transformar-se em urbano. A fazenda não atua somente no sentido literal, de um espaço habitado por bois e vacas, mas se constitui como a representação literária do Brasil.

Ao questionar como deve ser analisado o elemento espacial no interior da narrativa e sua relação com a personagem, Osman Lins ressalta que a espacialidade pode muitas vezes estar vinculado ao ser da ficção, como exemplo, as obras que valem de percepções, lembranças, enfim, ações que ocorrem no espaço da mente dos personagens; portanto, a espacialidade complementa os agentes ficcionais.

Para ele, o espaço seria

tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentando pela personagem, sucedendo inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero. (Ibidem, p. 72)

A concepção de espaço configurada por Osman Lins difere da concepção de Massaud Moises, pois para este último autor, esta categoria da narrativa, seria uma instância estática, como um simples pano de fundo. No entanto, percebemos que essa noção não é cabível, uma vez que, as ações desenvolvidas no cenário permitem observar a atuação dos elementos sociais, tem-se, então, que o local onde os personagens se movem são seus espaços sociais que exerce uma grande importância no texto literário.

O estudo dos agentes da ficção só é completo quando nos atentamos para caracterização, que incluem os meios, os processos e as técnicas utilizadas para que haja sentido a sua existência. Nas palavras do autor,

a personagem existe no plano da história e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua existência. Esta a distância que subsiste entre *espaço* e *ambientação*. Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinado a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Ibidem, p. 77).

Diante disso, o que dizer dos elementos espaciais que perfazem a diegese da novela pecuária de Chico Buarque? Pois bem, o primeiro ponto a ser conferido é que a obra articula-se basicamente em um espaço rural, evidente desde o título da narrativa. Os elementos que compõe o livro fazem parte da estratégia ficcional do autor, de modo que no prefácio o leitor encontra o prenuncio daquilo que virá no interior da narrativa, tudo isso porque o espaço começa a ser configurado, materializado. Vejamos um trecho que separamos para esta abordagem: "A veia literária está presente no estilo límpido com que o jovem aborda as múltiplas facetas da complexa questão pecuária, dando-lhe cunho de uma grande batalha a pelejar e apontando-os meios de o nosso povo sagrar-se vitorioso". (BUARQUE, 1975, p. 16)

Nesta passagem, destacamos as palavras "veias literárias", pois são elas que qualificam o estilo de escrita, a maneira como o autor percebe a questão social. No entanto, no interior do livro, isso não significa que o autor coloca-se enquanto escritor de obra literária, muito pelo contrário, poderíamos pensar que trata-se de uma obra técnica, cujos meandros da escrita possibilitariam o conhecimento sistemático das práticas pecuárias, como poderemos notar no trecho a baixo, sobretudo, nas palavras que grifamos.

Mas o autor, com a coragem que, hélas, só se possui nos verdes anos, envereda firmemente para a tecnologia, demonstrando o quanto poderemos fazer no sentido de **aprimorar o nível qualitativo de nossos rebanhos, por meio de corretivos e fertilizantes** (BUARQUE, 1975, p. 16).

O que de fato configura o espaço da obra é a última passagem do prefácio, onde temos: "Em suma, 'Fazenda Modelo' é um livro que se recomenda a todos os pecuaristas do mundo" (p. 16). Verifica-se que ao ser recomendada aos pecuaristas do mundo, e não de uma parte específica, a obra ganha ares universalizantes, por meio da temática desenvolvida, seja no sentido literal (a vida de um rebanho e seus cuidados) ou na crítica que emana (forças de dominação e regimes totalitários). Dito de outra forma, os problemas encenados pelo texto não se aplicam apenas a um espaço, ele é universal. Criar o rebanho, "corretivos e fertilizantes", poderia nos fazer crer que a obra seria totalmente técnica, mas não é com isso que nos deparamos. Embora haja elementos que suscitam as técnicas de reprodução e

articulação do sistema pecuário, o que mais se propaga na narrativa é a questão das transformações na vida dos habitantes da fazenda e as alterações em um cenário que inicialmente é rural, para um espaço industrializado, urbanizado.

Logo no primeiro capítulo, "De como a fazenda era", temos uma narração que se projeta no passado e apresenta ao leitor como era a vida e a configuração geográfica da fazenda, em um período anterior a instalação do governo do Boi Juvenal. Essa questão já foi analisada no primeiro capítulo, mas faz-se necessário chamarmos atenção para alguns elementos. Nesse espaço, era como se a vida constituísse em um grande carnaval.

Nesse vaivém sem chapéu, o sol alterava o roteiro de muitas vidas. Gente ficava pela estrada, outros se perdiam. Como raros andavam ferrados com seus sobrenomes, ninguém mais sabia quem era de quem. Fazia sucesso a canção:

Ninguém é de ninguém Na vida tudo passa Ninguém é de ninguém Até quem nos abraça (BUARQUE, 1975, p. 20)

Nego aproveitava o embalo para roubar mulher de nego. Era uma alegria. Uma irresponsabilidade. E como não dava jeito de descornar toda a manada, saía briga com chifrada e muita sangueira. Saía muita briga porque cada cabeça queria pensar duma maneira diferente e assim não é possível. Para um único assunto havia cento e vinte, doze mil, um milhão e duzentos palpites, não poderia mesmo nunca dar certo (Ibidem, p. 20 - 21).

As imagens suscitadas nesse trecho apontam para o estudo de Bakhtin sobre o carnaval, mais precisamente sobre a carnavalização na literatura. No livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987), partindo das obras de Rabelais, ele irá desenvolver essa conceituação. Para o pensador russo o riso era uma forma de se opor a "cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época." (Ibidem, p.5). Nessa direção, as festividades carnavalescas ocupavam um papel muito importante, assim como as outras festas religiosas que uniam o cômico, o sagrado e o popular. O que diferiam essas festas das promovidas pela igreja e o Estado Feudal eram que

ofereciam uma visão de mundo do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial exterior a igreja e ao Estado, pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um *segundo mundo* e *uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior e menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem leva-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou substituir o riso popular na Idade Média deforma também quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes (Ibidem, p. 5-6).

Percebe-se que o carnaval seria um espaço outro que se apresenta como forma de libertação às convenções sociais, aos desígnios da igreja e do Estado. O carnaval não tem fronteiras, ele encerra por si só as leis da liberdade como sendo a única possível durante a festividade. O riso constitui-se como o elemento unificador das linguagens carnavalizadas. ²³

A liberdade instaurada no trecho que apontamos demarca esse espaço onde as ações se concretizavam livremente, pois até o próprio ato de pensar fazia-se de forma livre, solta, sem que todos tivessem que evocar o mesmo pensamento. No entanto, segundo a narrativa nos diz "inútil fazer romance do que acontecia na fazenda." (BUARQUE, 1975, p. 21) o que nos faz repensar o papel da arte enquanto arma, pois ela nasce da necessidade de atuar perante algum evento social, de representar e refletir sobre a sociedade.

O espaço de liberdade não perdura por tanto tempo, uma vez que, a partir do capítulo II, intitulado "Ato", a fazenda transforma-se em um verdadeiro espaço ditatorial, onde a figura de Juvenal, "o boi-mor, o Justo, o Tenaz", passa a exercer o seu poder em nome da tecnologia e, consequentemente, do desenvolvimento. Este capítulo faz-nos remeter à imagem do Ato institucional, datado de 09 de abril de 1964, que instaurou no Brasil um período de Ditadura. Os ditadores exerciam plenos poderes de controle social, aspecto que pode ser encontrado no interior de *Fazenda Modelo*.

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 (BUARQUE, 1975, p. 25, grifo do autor).

A grande tônica desse capítulo chama-se transformação, o que significa a passagem de um espaço de liberdade para um espaço de opressão. As relações entre as palavras e as imagens fazem brotar esse cenário pelo qual salta a crítica. O espaço imaginário construído pelo autor configura-se pelo intermédio da atuação de inúmeros elementos, tais como: a escolha dos correligionários, o discurso de Juvenal, o método de fertilização, o feto e outros, que ajudam a compor essa nova imagem da fazenda. Isso é perceptível no mapa que já inserimos no primeiro capítulo.

Como forma de ilustrar esses espaços em *Fazenda Modelo*, fez-se pertinente a criação de uma pequena tabela.

-

²³ Não temos a intenção de traçar a carnavalização enquanto gênero literário em *Fazenda Modelo*, embora pensamos que uma análise sobre esse elemento na obra seja possível, mas foi preciso trazer essas informações introdutórias, pois o trecho citado fez emergir essa concepção de carnaval, sobretudo, por que a ideia de carnavalização instaura-se em um mundo diferente, assim como podemos depreender de narrativa buarqueana.

De como Era a Fazenda	O que se tornou a Fazenda
Liberdade: Todas as ações se davam de forma livre	Opressão: Tudo passou a ser comandando por um regime ditatorial, sob o comando do boi Juvenal e seus correligionários.
Carnaval: A vida era uma grande alegria, em que as palavras, liberdade, felicidade, alegria e tradição eram as grandes constantes.	Greve: Diante desse novo cenário a tônica se torna outra. A felicidade e a liberdade deixam de reinar e o que resta é fazer manifestação, não concordar com nova forma de vida.
Sentimento: Os habitantes tinham liberdade para expor os seus sentimentos e, portanto exercer sua subjetividade.	Razão: Em nome da coletividade e do desenvolvimento o sentimento deveria ser deixado para traz por ser prejudicial ao novo sistema.
Natureza: Os animais podiam copular livremente, isto é, agir conforme as leis da natureza.	Industrialização: As práticas sexuais passam a serem feitas através dos métodos de fertilização, em nome das leis do capitalismo.

Como pode-se perceber, a partir desses pares antitéticos há um espaço totalmente diferente que altera não só o meio, mas também as relações sociais. Com os elementos inseridos neste quadro ilustrativo, podemos visualizar a estreita ligação entre personagem e espaço. Nota-se que a função topográfica na narrativa é, fundamentalmente, dar visibilidade e promover as ações dos personagens, tendo em vista que o comportamento dos agentes da ficção dá-se mediante sua inserção no espaço. Em *Fazenda Modelo*, à medida que a espacialidade alarga-se ou fragmenta-se, mudam-se também as ações dos personagens, pois passam a serem sujeitos submissos frutos de uma sociedade autoritária.

Ao adotar um novo modelo de reprodução, Juvenal delega somente ao Boi Abá a atividade reprodutora, privando os animais de copularem ao ar livre. Essa escolha deu-se através de manuais lidos por Juvenal, em que as características de um bom reprodutor foram refletidas na imagem de Abá.

O primeiro cuidado de um administrador deve ser a escolha rigorosa do semental. El tipo tamoño, rusticidade, constitución, raza, masculinidade, pedigree, certicados de salud, reputación, sonlosfactoresprincipalesal selecionar um reproductor. Traduzindo: Abá. "Um semental que transfira seus dotes à prole, estampando nela sua cor." Juvenal atualizava seus conhecimentos com os livros que fizera importar. Conforme as recomendações mais recentes, instalou Abá no planalto central, a cem metros da Estância, distante milhas de todas as vacas e tentações. Em touril seco, bem construído, amplo, dotado de bebedouro, curral adjacente para exercícios, boas cercas, orientação favorável ao eixo norte-sul, consoante os ensinamentos do livro (BUARQUE, 1975, p. 39).

Como vimos, nesse novo espaço, tudo era realizado de modo mecânico e tecnicista, a partir da coleta de sêmen, órgãos artificiais, massagem retal e a eletroejaculação, ou seja, não havia a necessidade de um contato íntimo entre o boi e a vaca. Abá, então, foi privado de se encontrar com sua amada Aurora, pois a ele caberia apenas as atividades de reprodução.

Os touros devem trabalhar no período limitado denominado estação da monta: de abril a junho. Ora, estamos em janeiro e Abá fica muito excitado com o calor. Fica querendo encontrar Aurora para lhe jurar que não tem nada a ver com aquilo, que está vigilante e fiscal, que ama Aurora e Aurora não o mal-entenda (BUARQUE, 1975, p. 40).

Abá e Aurora, apesar do sentimento que os une, representam agentes contrários na sociedade onde imperava a opressão, pois enquanto o boi demonstra os seres conservadores e submissos aos mandos do poder, Aurora comportava-se como agente de libertação daquela situação alienadora. Ao escrever em seu diário, esta personagem imprime certa recusa em aceitar algumas situações que lhe eram impostas. Vejamos:

Uma salivação abundante que se acentua quando eles me falam de gravidez e desenvolvimento, misturam útero com Fazenda Modelo, comparam automóveis a cromossomos, enquanto babam no avental e me dão ânsias de vômito, sensação de vertigens, vontade de pular pela janela. (BUARQUE, 1975, p. 47)"

Nota-se que gravidez é sinônimo de fertilidade e metaforizarão do desenvolvimento da fazenda; por isso, o sentimento de revolta despertado em Aurora. Observando os escritos do diário, encontramos uma passagem bastante significativa sobre os opositores do regime ditatorial.

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

oficial da junta médica. Ontem Ariadna não voltou com o ônibus. Permaneceu no laboratório em observação. (BUARQUE, 1975, p 49)

A personagem Ariadna é a configuração de uma postura política revolucionária e difunde essas opiniões, comprometendo o processo evolutivo da fazenda. Sua posição política é compreendida por outras personagens como "mau pensamento" que "pode comprometer a gestação, mãe e filho", atingindo negativamente o desenvolvimento da fazenda.

O cordão umbilical, elemento que dá ideia de um estado embrionário, em que tudo ainda está por se formar, representa o canal de acesso das percepções do mundo exterior. Desse modo, a criança transmite a noção de inocência daqueles que se encontravam alheios às questões político-sociais, ou também aqueles que ainda não foram contaminados pela sociedade capitalista e pelo regime militar. As palavras gravidez, cordão umbilical, espermatozoide (citada inúmeras vezes no decorrer da narrativa) estão associadas à concepção de uma nova vida e, portanto, caracteriza o novo modo de viver na Fazenda Modelo, onde o espaço natural de liberdade dá lugar a um ambiente associado a um modelo repressor. Em contrapartida, a nova geração recebe o nome com as iniciais em L e, nessa direção, podemos dizer que esta letra estaria representando a Liberdade, em meio à política ditatorial.

Como filhos de Abá e Aurora, tem-se Latucha e Lubino, "gemeozinhos realengos, nata da nata da Fazenda", que demonstram características muito distintas, embora ambos tenham sido educados para seguir os passos dos pais, grandes nomes no que tange seleção racial.

Latucha fora ensinada a ser um modelo para outras vitelas, por isso gostava do que lhe havia sido delegado, seguir os mesmos passos de sua mãe Aurora.

Latucha morava lá no fim. Ensinava a esperar, Latucha era um novelo, uma bola de paciência. E no entanto, quem diria, parecia moça feita. Não tardaria a noite da concepção, que outra coisa não queria Latucha. Ensaiava-se para bule de leite. Igual a Aurora queria parir e parir e ser todo ano a mãe do ano na Fazenda Modelo. Por isso, querendo mimá-la, bastava dizer o seguinte:

— É a cara da mãe quando jovem (BUARQUE, 1975, p.96).

Essa personagem é um dos ideais de progresso da fazenda, o que significa um ser controlado pela política vigente, que segue as regras que lhe são dadas.

Sem desfazer das demais, Latucha é a primeira vitela da Fazenda Modelo a lograr a classificação "Excelent" 94 pontos. Além disso tem várias prendas. É famoso seu doce de leite. Toca piano, lê romances em francês. Toma banho todo dia, não descuida da higiene dental e é miss até casar. Engravidará seguidamente e não botará chifres no marido. Será discreta na mesa, no decote e no requebrar as alcatras (BUARQUE, 1975, p. 110).

Já Lubino é o oposto da irmã, pois não havia nele o desejo de ser como o pai Abá, mas sim um espírito de rebeldia e resistência às imposições de Juvenal.

Lubino só se ensaiava para boi. Se possível igual a Juvenal, que ele já imitava no andar cabisbaixo e no olhar que não indaga. Logo saberia transmitir recados. Saberia dizer sim para cima e dizer não para baixo, que assim é que se promove e assim é que se sustenta. Igual a Juvenal, não tinha querências ou preferências, nem aborrecia o toureiro. Diferente de Juvenal, só aquela tralha entre as virilhas que Lubino não suportava. Incomodavam, pesavam, ocupavam espaço e, pior, os troços cresciam a olhos vistos. Pretendia esmagá-los contra o poste. Farpava-os contra o arame. Dobrando-se, Lubino planejava mastigar os próprios testículos. Por isso, querendo irritá-lo, bastava dizer o seguinte:

— É a cara do pai quando jovem (BUARQUE, 1975, p. 96).

Nota-se que a negação em ser um grande reprodutor é materializada no incomodo ao ver e sentir seus órgãos genitais. O espírito de resistência culminou na morte de Lubino. Esse episódio é descrito de forma bastante extensa e nele podemos perceber os inúmeros atos tortuosos que se deram nesse período da ditadura.

Lubino foi atropelado por uma viatura não identificada quando dançava em direção à fronteira sudeste. As escoriações e contusões generalizadas não o impediram de se apresentar sem demora no descampado norte. [...] Um projétil ricocheteado atingiu Lubino no olho esquerdo. [...] Cego dormiu com uma velha marafona. Amanheceu venéreo na cidade, atentou contra o pudor com sua dança abstrusa. Recusou convite para se exibir em palácio e desapareceu entre gases lacrimogêneos, alojando algum chumbo no abdome. Ressurgiu pronto no descampado sul, onde já gozava boa reputação como bailarino e barbatão. [...]Um balaço extraviado atravessou o pescoço de Lubino. Em seguida foi visto perdendo sangue no descampado norte. Contraiu varíola no descampado sul. O eixo norte-sul, minado inopinadamente, acabou custando-lhe os quatro pés, trancando uma carreira. Então recolheu-se num ocidente fora de mão e foi dado como morto, virou herói malas-artes de cordel, serenou a patrulha. [...] E ninguém agüentou até o final para ver a patrulha capturar Lubino, facilmente. Vestiram-lhe um capuz chamado filá para esconder seu rosto alegre e carcomido pela lepra. Assim foi, escoltado com honras de vice-rei, assumir o posto a que fora eleito. Empossado no touril, teve espasmos de riso mas não chegou a ejacular. Devido ao seu precário estado físico, ou a um curto-circuito, Lubino terminou reduzido a carvão. Ficou tal que não há clister que dê jeito, não há bumbameu-boi que ressuscite (BUARQUE, 1975, p. 129-130).

A extensão dessa citação demonstra aquilo que de fato ocorrera no período ditatorial, em que muitas pessoas foram mortas e torturadas por resistência a situação política. O Governo manteve-se no poder usando da força bruta. Viam-se nos porões inúmeros atos tortuosos como forma de silenciar a voz daqueles contrários a política vigente. Temos, ao longo da história, relatos de várias pessoas que sofreram a tortura e alguns que morreram nos bastidores da ditadura. Essas questões estão representadas em diversas manifestações de arte, pois os artistas formulavam suas obras de modo bem expressivo, a fim de aguçar a consciência da massa. As atrocidades e as mortes eram mascaradas e cabia aos meios de

comunicação mostrar somente os fatos que beneficiassem o governo, de modo que as pessoas continuassem alheias às questões sociais. Diante desses aspectos, classificamos a sociedade brasileira da década de 70 do século XX em três grupos, sendo que em cada grupo inserimos alguns personagens da novela pecuária.

De acordo com a nova configuração do espaço em Fazenda Modelo, o primeiro grupo referente ao do Poder, onde se inserem os representantes políticos administrativos, como os ditadores. Nele podemos incluir o personagem Juvenal, por ser este o responsável pelo controle político, ideológico e social na Fazenda Modelo; e também seus correligionários, pois se trata de seres responsáveis pelas torturas e repreensões aos opositores do regime.

No segundo grupo, têm-se as pessoas alheias à situação política do país, aqueles que aceitavam as imposições dadas pelos representantes do poder. Os personagens Abá e Latucha podem se enquadrar nessa classificação, por terem deixado se manipular.

O último grupo é aquele da resistência, onde estão contidos os que eram contra a situação vivida no país. Aurora, Lubino e Ariadna inserem-se nesse grupo, pois como é possível observar ao longo da narrativa, eles apresentam algumas resistências ao que Juvenal (representante do poder) impunha. Aurora, por meio do seu diário, passa a narrar a vida na Fazenda e, nesse processo, observamos as falhas deixadas pelo governo ditatorial. Ariadna, durante o momento da gestação, transmitia a criança mensagens que não condizia com os ideais da fazenda. Por último, Lubino, que não aceitava o destino que lhe havia sido imposto, ou seja, ser como o pai (Abá); por isso, acabou torturado e morto.

Vejamos como isso se dispõe na tabela, onde podemos notar, de maneira simplificada, os tipos de personagens que habitam a Fazenda Modelo.

Poder	Alienação	Resistência
Juvenal	Abá	Aurora
Correligionários	Latucha	Lubino
		Ariadna

A partir desses grupos sociais, visualizamos três pontos de vista e modos de vida distintos, durante o período da Ditadura. Chico Buarque, através de uma narrativa em fábula, conseguiu representar fatos reais em mundo de ficção, demonstrando os tênues limites entre a realidade e a imaginação, principalmente em obras de caráter engajado. No entanto, com uma

diferença marcante: os seres da ficção gozam de maior liberdade do que os da realidade, conforme já havia indicado Antonio Candido em *A Personagem de Ficção*.

Além do comportamento dos personagens, outros elementos aparecem como forma de ajudar a pensar a poética do espaço. Nessa direção, não podemos deixar de mencionar o programa de moradia proposto pelo boi Juvenal. Transcrevemos abaixo um trecho que aponta para este projeto desenvolvimentista.

Segundo tal projeto, todo inquilino em breve poderá ser proprietário. Mais: nossos bairros serão providos de todos os confortos que se possa imaginar, até mesmo uma rede de esgotos. Um plano de pagamento em parcelas cabíveis em qualquer orçamento, algo assim como os atuais aluguéis. E as oportunidades crescentes de trabalho ainda me permitiriam o luxo de fazer da casa própria a mais bonita do quarteirão. Anaía, a mais bonita do município, mais e mais se orgulharia da casa paga, do filho registrado e do próprio marido. Sim, porque Juvenal ainda dizia que pretende imprimir à Fazenda Modelo um ritmo estimulante de expansão que não se limita ao pastoreio. Palavras dele. A alta administração da Fazenda manifesta grande interesse em incentivar quaisquer investimentos no campo industrial. E quem mais lucra com isso é justamente o descampado, este solo ácido onde é só chaminé que, em se plantando, dá (BUARQUE, 1975, p. 57).

O programa de moradia possibilita o diálogo com o que Bachelard analisou no capítulo *A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana*, no livro *Poética do espaço* (1993), embora este autor apresente uma postura teórica diferente da análise sociológica da literatura. Segundo Bachelard, a casa é vista como o espaço *precioso* que "abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz" (p. 26), ela é "uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem" (Ibidem). Nos trechos transcritos acima, da narrativa buarqueana, a ideia da casa como essa força utópica o "nosso canto no mundo" é também o grande mote para projeto desenvolvimentista estabelecido por Juvenal. Essa visão faz dialogar com a peça teatral G*ota D'agua*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, pois esta obra discute os elementos socioeconômicos, sobretudo a questão da urbanização, o programa de habitação e grande crescimento capitalista no Brasil.

Sobre o programa habitacional que se deu durante o período militar, vale dizer que tratava-se de uma forma de suprir as necessidades de moradia que havia no país. Em decorrência disso, foi criado o Banco Nacional de Habitação (BNH), cujo objetivo seria lançar uma política de financiamento. Esse programa constituía-se também em uma forma de combater o comunismo e intensificar o capitalismo; portanto, uma estratégia desenvolvimentista que pairava como um principal programa de governo. Assim, houve a

intensificação na construção civil e na geração de empregos²⁴, no entanto, o programa apresentava anomalias, tendo em vista que não foi capaz de atender todo povo brasileiro, e gerou a inflação. Justamente, o que vemos concretizado na obra *Gota D' agua*, a partir do drama daqueles que não conseguem quitar suas casas e acabam contraindo uma dívida muito alta, meio a uma crise socioexistencial pautada na releitura do mito de Medeia e a temática da vingança.

Em *Fazenda Modelo*, o projeto de moradia popular constitui-se como uma crítica às políticas de habitação, visível na atitude em urbanizar a fazenda. Essa crítica pode ser verificada, com ênfase, no trecho abaixo, pois as manifestações reivindicavam melhores salários, fato que não poderiam acontecer, caso contrário, o custo de vida na fazenda aumentaria.

A fábrica onde eu trabalho, não chegava a ser uma fábrica, era uma olaria que passava a metade do tempo fechada. Do jeito que ia não podia crescer. Eu também nunca iria progredir, hoje fazendo tijolo e amanhã, biscate. Porque tinha um pessoal que funcionava mais no portão da fábrica do que propriamente lá dentro. Principalmente os seguintes: João Martelo, João Batista e João Paixão. Esses três não trabalhavam e queriam decidir se nós outros devíamos trabalhar ou não. E eu com uma bruta energia de quase pular o cordão, furar o portão e trabalhar nem que fosse sozinho. Mas agora, se bem entendi a pronúncia de Juvenal, esses contratempos não se repetiriam. Ninguém haveria de me barrar, Anaía me apertando a mão de obra, me beliscando com força e assombro. Pois agora ninguém mais cruzaria braço nenhum para discutir aumento de salário. Se aumenta o salário mínimo, aumenta também a prestação da casa própria. Daí reajustam o preço da gasolina, do trem, do pão e vira uma inflação que não precisa ser economista para adivinhar que é pior para todo mundo. Depois, se você trabalhar nas horas extras que perde reclamando aumento, é lógico que aumenta seu salário sem inflação, sem confusão, sem piquete no portão nem nada, digo mal? (BUARQUE, 1975, p. 57-58).

Outro elemento que se depreende dessa passagem é justamente o ambiente da fábrica como sendo o espaço, onde transitam as grandes manifestações e greves dos trabalhadores. Isso aludi ao cenário metalúrgico do Brasil da década de 1970, uma vez que era nesse espaço que os cidadãos manifestavam os seus descontentamentos, exigindo uma melhor condição de trabalho e salários mais justos.

A atividade literária promove múltiplas significações que se abrem aos olhos do leitor. A relação texto/contexto é um dos possíveis caminhos para efetivação da análise sob a perspectiva sociológica da literatura.

medidas insatisfatórias para uma grande parcela da população que não tinha condições de aderir ao programa habitacional, e quando entravam contraiam uma grande dívida. Por conta disso, surgiram moradias precárias (como as favelas) e outras que não satisfaziam as necessidades da população.

²⁴ Nessa direção, alguns programas foram criados, como, por exemplo, o Fundo de garantia por tempo de serviço (FGTS), Associações de Poupança e Empréstimo (APE) e Sociedades de Crédito Imobiliário (SCI), programas que visavam angariar fundos para o capital do Sistema Financeiro de Habitação (SFH). O BNH adotava algumas medidas insatisfatórias para uma grande parcela da população que não tinha condições de aderir ao programa

Walter Benjamin como intérprete da modernidade realiza estudos que possibilitam entender a relação homem/mundo e como isso se expressa através da atividade artística. Os conceitos de melancolia e alegoria servem para desnudar aspectos referentes ao homem e ao espaço em que vive, mais precisamente, o mundo moderno. Ao estudar a modernidade no século XX, Benjamin adota uma postura comparatista e assemelha este momento ao mundo Barroco que era regido pela história do sofrimento; havia, pois, fragmentação, estilhaços, e ruínas; e, portanto, ao homem cabia somente o olhar melancólico frente a esse espaço. A semelhança dá-se justamente pelo fato da modernidade ser caótica, fragmentada e, para interpretá-la é necessário algo que promova significação dos elementos estilhaçados. Desta maneira, o olhar melancólico, fruto do mundo barroco, transforma-se sob uma forma de ver esses fragmentos.

Vale destacar que os termos melancolia e alegoria não são simples definições, eles englobam e sustentam um conceito mais amplo. A melancolia, em Benjamin, não é um simples sentir, uma mera tristeza. Trata-se de um termo que ganha um sentido político na medida em que a partir do sentimento melancólico é possível identificar os fracassos, estilhaços e ruínas que percorrem o organismo social. Já o princípio alegórico rompe as barreiras existentes entre a arte e a realidade, sendo que, sua definição vem no momento em que a linguagem ganha uma nova dimensão simbólica. Na diferenciação feita por Benjamin, símbolo aproxima mais com o nome e nega a participação do sujeito na constituição dos sentidos. Já o princípio alegórico estreita a ligação entre signo e mundo subjetivo, pois todos os envolvidos no sistema comunicativo (objeto, palavra e o intérprete) fazem parte do mundo alegórico, que cria novos significados no mundo histórico, isto é, faz uma coisa ser dotada de outro sentido.

Em *Fazenda Modelo*, os princípios da Alegoria e Melancolia engendram uma forma de olhar o mundo, mais especificamente o Brasil da década de 1970, em uma tessitura narrativa em que o alegorista promove as condições para que as coisas se transformem e ganhem novos significados. O trabalho do alegorista, portanto, é retirar o material do seu contexto e recontextualizar, criar uma nova forma.

Em um sentindo superficial, a fazenda significaria um ambiente rural, mas ao receber esse olhar alegorista e melancólico, o seu sentido é deslocado, recontextualizado, e, portanto, o rural cede espaço à representação do Brasil em um momento específico de sua história. Isso significa que a coerência interna da obra cria a aproximação entre a realidade social brasileira e os aspectos ficcionais inerentes à narrativa.

Essa postura crítica de trazer para o interior do texto os aspectos latentes do contexto social e histórico, ou melhor, interpretar o mundo e as ideologias que o cercam a partir da arte, reafirma a prática de análise sociológica da literatura, ou seja, pensar o escritor e a obra dentro de um cenário específico.

Além de Walter Benjamin e dos autores que já discutimos neste trabalho, muitos outros posicionaram-se a respeito dessa visão em que o social delineia a análise literária. Como vimos, Antonio Candido parte da premissa de que a literatura é formada por uma tríade e esta aponta para o externo, isto é, as marcas sociais que aparecem na obra. No já referido texto *Crítica e Sociologia*, o crítico brasileiro mostra que os estudos sob essa perspectiva indicam inúmeras fases, muitas das quais com algumas falhas, como exemplo a tendência em analisar a obra literária somente na sua estrutura e a fase em que os estudos se concentravam somente o conteúdo.

Georg Lukács apresenta uma visão muito interessante para elucidar a prática literária na dinâmica social. Seus estudos, mesmo não atendendo todos os questionamentos advindos dessa forma de crítica da literatura, sugerem alguns elementos pertinentes para visualizar essa questão, a começar com a desmistificação da ideia de literatura como reflexo, pois a realidade expressa na obra de arte não é uma cópia exata da realidade, mais uma aproximação com esse real.

Lucien Goldmann (1976), discípulo de Lukács, complementa e amplia os estudos desse autor, baseado em uma metodologia chamada de materialismo histórico ou estruturalismo genético, entendido como uma forma geral que pode ser aplicada a todas as ciências humanas. A palavra "coerência" irá percorrer o pensamento de Goldmann, tendo em vista que o termo implica na atividade humana de agir diante dos desafios. Para isso, o homem cria "estruturas significativas" no sentido de adaptarem-se as questões impostas pelo mundo externo, e, portanto, essas estruturas são resultantes de ações coletivas.

Somando-se a isso, o princípio de "acomodação" e "assimilação", apontados por Piaget, são elementos que permitem Goldmann alçar um voo rumo a sua visão de sociologia da literatura. O princípio piagetiano postula que as estruturas mentais dão-se através da interação do indivíduo com o meio social, desde a infância. Tem-se, então, a absorção da estrutura cognitiva para ideia goldmanniana sobre a relação entre autor e grupo social, uma vez que o autor busca a partir da interação com o seu meio agir de forma a atender as expectativas e questionamentos de seu grupo.

Este autor recorre a Georg Lukács, sobretudo em *A alma e as formas* e *A teoria do romance*, pois são trabalhos que criam um espaço significativo nos estudos sobre a sociologia

da literatura, tendo em vista que quebra a visão da literatura como reflexo da realidade social, e propõe uma postura de estudo sobre o aspecto coletivo que emana do todo da obra. Nessa relação entre o literário e o social, Lukács sugere que ela se dê a partir da forma e não mais no conteúdo, ou seja, entre os elementos que compõe a literatura e a consciência coletiva. Assim, "A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade de natural das esferas metafisicas foi rompida para sempre". (2009. p. 34)

Ainda nas palavras de Lukács,

Essa transmutação dos pontos de orientação transcendentais submete as formas artísticas a uma dialética histórico- filosófica, que terá porém resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos. Pode ocorrer que a mudança afete apenas o objeto e as condições de sua configuração, mantendo intacta a relação ultima da forma com a sua legitimação transcendental de existência; surgem então meras alterações formais que, embora divirjam em cada detalhe técnico, não ferem o princípio ultimo da configuração (Ibidem, p. 36).

A partir disso, a organização interna do texto é que dará referência ao mundo exterior e, de certo modo, é essa forma que possibilita o leitor se convencer daquilo que lê. Em outras palavras, há um processo de imitação das percepções do mundo através da forma literária, em que a coerência interna do texto apreende os elementos da natureza externa.

Goldmann procura investigar justamente essa perspectiva no campo da forma, transformando o sujeito inserido na consciência coletiva, pois este ser habita a mesma sociedade a qual reflete sobre. Portanto, consciência social, segundo o autor, é algo interior, o que irá relacionar com a diferenciação que ele faz com a teoria psicanalítica freudiana.

A obra é um dos mecanismos que permite ao grupo social compreender melhor a sua organização e os elementos que o cercam. Freud vê a criação literária como um processo inconsciente que busca trazer a tona algo para suprir as frustações do autor. Para Goldmann, a criação é um processo consciente, por meio da qual se encontra as características das classes sociais e a visão de mundo, como podemos observar no livro *Ciências humanas e filosofia*, em que ele investiga esses elementos nas obras literárias e filosoficas do século XVII.

Assim como Goldemann, acreditamos que a criação literária trata-se de um processo consciente, pois traz consigo as percepções do espaço em que foi escrita e as ideologias de quem escreve. Sobre essa questão, Antonio Candido (2006), afirma que a função social da obra independe da vontade ou consciência de quem escreve, muito embora tratar-se de um processo consciente em que o autor procura atingir algum objetivo com sua escrita. Esse lado voluntário e consciente da criação literária é denominado de função ideológica.

De modo correlato a essas questões, o estudo do espaço em *Fazenda Modelo* pode ser feito sob a égide da alegoria e da observação histórica dos aspectos latentes a uma realidade social. Para tanto, o espaço não é só um simples pano de fundo, mas um elemento que possibilita apreender a maestria com a qual o autor captou os abalos socioculturais e históricos de uma época.

2.4. Espaço e Tempo: Estudo de Um Cenário Político e Cultural

Neste estágio da pesquisa, faz-se necessário unir as discussões sobre tempo e espaço em um todo orgânico e sistêmico, teorizado por Bakhtin sob a nomenclatura de cronotopo. Os estudos de bakhtinianos (1998) são muito importantes para perceber a formação do romance e os elementos imbuídos nesse gênero, classificado como incompleto porque sofre as transformações do tempo²⁵, atualizando-se e se reinventando de acordo com o transcorrer temporal. A escrita romanesca possui sua raiz vinculada a um estilo marginal, uma vez que abraça a uma cultura em ebulição, no sentido de captar aquilo que era negado pelo discurso oficial, descontruindo, algumas vezes, a ideia pronta e acabada de heróis. É importante dizer, que essas reflexões são promovidas em contraposição a epopeia. O romance aproxima mais do homem, pois seus personagens são humanizados, isto é, não mais recebem os designíos das entidades supremas mitológicas.

Embora os estudos Bakhtinianos sejam no sentido de definir o gênero romanesco, algumas considerações que rondam a retórica deste teórico são pertinentes à compreensão de nossa análise sobre *Fazenda Modelo*. Mesmo que essa obra pertença ao campo simbólico da novela, as teorias do gênero romance, sob a perspectiva Bakhtiniana, ajudam-nos a traçar alguns rumos de investigação, sobretudo no que diz respeito a ideia de cronotopo.

Quando Bakhtin (1998) realiza o seu estudo sobre o romance, ele apresenta algumas proposições que são destinadas à compreensão da novela enquanto um gênero. Ao analisar a escrita romanesca, o teórico deixa direcionamentos que se tornam favoráveis ao estudo de outras tipologias textuais. Como informação preliminar, para a ideia que desenvolveremos, ele afirma que

o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como

-

 $^{^{25}}$ É por conta disso que o tempo é classificado como um material histórico.

extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística (BAKHTIN, 1978, p. 124).

Ao analisar com atenção essas questões, somos convencidos de que a intersecção de vários gêneros em um mesmo espaço torna-se uma característica do romance, e que percebemos na estrutura de *Fazenda Modelo*. O encontro de outras tipologias textuais em um espaço literário novelístico, faz com que Chico Buarque demonstre essa "elasticidade estrutural", "autonomia" e "originalidade linguística e estilística"; isso significa que ele não se fixa em uma estrutura rígida, mas amplia o seu discurso, por meio do desenvolvimento de características de outras tipologias textuais.

Na esteira dessa discussão, percebe-se que o gênero não é uma categoria estanque, fechada, mas sim um elemento moldável que se adequa ao estilo do autor e da obra a que se queira produzir. Essa discussão está mantida no sentido de que é o conceito cronotrópico que irá definir, conduzir o gênero, pois como nos propõe Bakhtin, a cada novo gênero que se figura, há o desenvolvimento de uma série cronotrópica nova.

O pensador russo, ao trabalhar o cronotopo, tece uma reflexão de suma importância à percepção desses termos que se colocam como partes cruciais da narração. Associação entre tempo e espaço solidifica-se em uma instância em que "o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível, o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medida com o tempo." (BAKHTIN, 1998, p. 211)

Esse termo foi transposto da matemática e da ciência da relatividade. Enquanto para Einstein o espaço era o lugar da ação, para Bakhtin o tempo define-se como o elemento condutor dessa ação, uma vez que é o aspecto temporal que conduz a realidade histórica.

Na teoria Bakhtiniana, há intersecção do material histórico com o representado pela literatura. Nesse caso, o tempo seria a representação da realidade e o espaço a referência ao mundo, onde ocorrem as ações dos personagens, constituindo o cronotopo como o sistema de análise da representação literária e das imagens que dela brota.

O cronotopo apresenta-se não como um simples elemento estrutural, mas como uma aplicabilidade do conteúdo e da forma. Dito isso, o primeiro ponto que devemos considerar é o que se define enquanto cronotopo, na esfera do estudo bakhtiniano frente ao campo semântico da literatura. Para tanto, Bakhtin afirma que "os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo" (1998, p. 211). O tempo

brota do espaço e, simultaneamente, é o "fio condutor" do cronotopo. O espaço é a categoria simbólica que materializa o tempo. Nessa dialética, surge o estudo sobre cronotopo, o qual temos acesso em *Estética da criação verbal;* obra que pode ser vista como um estudo inicial sobre o assunto, pois lança um olhar nessa relação tempo-espaço com base no romance grego, até atingir as produções de Rabelais.

Nessa direção, o primeiro ponto que o autor analisa é o *romance grego*. Havia nessa categoria três cronotopos: "produtivos", "flexíveis" e também determinantes na formação do romance de aventura (Séc. XVIII). Para compreender essa questão, Bakhtin concentra a análise inicial na problemática do tempo - *o fio condutor*. Os romances de aventura e de provocações eram os de origem grega ou sofista, o qual encontrava o tempo de aventura com suas particularidades bem desenvolvidas. Nesses trabalhos, os enredos constituíam-se com base nos mesmos elementos, o que promove uma semelhança. Logo, eles se concretizam na intensificação desses aspectos que possibilitaria a criação de esquemas. Esquematicamente, o modelo do enredo segue da seguinte maneira: encontro de dois jovens que se apaixonam, um amor proibido cheio de desafios, mas no fim ficam juntos pelo enlace matrimonial. O ponto de partida seria o encontro e o ponto de chegada à concretização do amor. As ações dão-se a partir desses elementos, que perfilam um caráter biográfico, mas que não alteram a vida dos heróis. Geralmente, esses romances vêm acompanhados por figuras místicas e o cronotopo norteador seria o da estrada que se relaciona com o motivo do encontro.

O segundo tipo de romance analisado por Bakhtin é designado como de aventura e de costume representado por Apuleio e Petrônio. É possível encontrar nesses textos traços da literatura hagiográfica cristã primitiva que seria uma vida repleta de pecados, tentações e a consequente transformação do ser. O tempo de aventuras e de costumes se associa, compondo o que Bakhtin chamará de romance de aventura e de costume. A junção das duas temporalidades gera transformações e constitui um tempo novo; portanto, essa união não é mecânica, ela entra no jogo da identidade e da metamorfose, elementos estes que se unem a imagem folclórica do homem, visualizada no conto popular. É justamente esse jogo que irá constituir a realidade humana, que antes de chegar na literatura passa por uma série de ramificações.

O terceiro tipo seria o romance biográfico, configurado através do tempo biográfico e de uma nova imagem do homem. Na idade Clássica, encontram-se dois tipos de autobiografia. No primeiro plano, temos a associação à metamorfose mitológica, ao cronotopo da estrada e visibilidade do momento de crise e de transformação do homem. Já o segundo, tem-se o *enkomion*, que era "o discurso civil, fúnebre e laudatório, que substituiu o antigo "lamento"

(trenos)." (1998, p. 251). Essa era uma forma de "atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de auto justificação públicas" (Ibidem). O cronotopo constituinte desse terceiro tipo de romance é o cronotopo real, que singulariza o cronotopo da praça pública, dando forma a autobiografia e a biografia humana.

As mudanças ocorridas nos períodos subsequentes irão incidir diretamente na deformação do homem e sua resultante solidão. Nas palavras de Bakhtin,

A consciência que ele tem de si mesmo, tendo perdido o cronotopo popular da praça pública, não pôde encontrar outro cronotopo tão real, único e íntegro; assim ele desintegrou-se e desuniu-se, tornou-se abstrato e ideal. No homem privado, na sua vida privada, surgiram muitas esferas e objetivos, cuja natureza não era pública (esfera sexual e outras), e dos quais apenas se falava na intimidade da alcova e em termos condicionais. A imagem do homem tornou-se múltipla e composta. Nele se cindiram o núcleo, o invólucro, o exterior e o interior (p. 254).

Nos romances biográficos, encontramos a transformação do que acontecia na Grécia e em Roma, que se formavam como elementos públicos, mas que se dava na instância privada como constituição da história das famílias burguesas. Tratava-se de um período de exteriorização do homem, e a partir de *As confissões de Santo Agostinho* é que se inicia um novo momento de interiorização humana.

Na literatura, de modo geral, essa exteriorização deu-se pelas tentativas de Rabelais e Goethe. À medida que adentramos nos estudos de Bakhtin compreendemos que a ideia do homem enquanto ser em transformação e individual é que irá dar forças a sua criação. Mesmo que um romance expresse o coletivo (público), ele parte de séries individuais de acordo com o núcleo dos personagens.

No texto "O problema da inversão histórica e do cronotopo folclórico" destaca-se a questão do tempo e como ele é visualizado no romance histórico. Na análise do romance de cavalaria encontra-se o tempo de aventura do tipo grego, mas não que isso seja uma regra, pois pode haver algumas que se aproximam do romance de aventura e de costume do tipo Apuleio. O tempo de aventura é aquele em que há a intervenção do acaso, do destino e dos deuses. O "de repente" é empregado no jogo do romance e o herói procura "sair do jogo do acaso e retornar à vida comum" cotidiana. As aventuras são enviadas por uma entidade superior sem que o herói tenha procurado. Embora haja semelhança entre os heróis do romance grego e de cavalaria podemos apontar algumas diferenças; como exemplo, o fato destes últimos serem representativos e individuais (cada herói é particular, não cria séries). Há também a análise do cronotopo idílico do romance em que se intersecta o tempo da natureza com o tempo familiar pastoril, constituindo uma temporalidade cíclica.

Na parte do livro destinada a falar sobre "Função do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance" esses três elementos destacam-se nas literaturas medievais das camadas sociais mais baixas, encontradas desde a antiguidade. Eles criam ao redor de si microcosmos e cronotopos especiais que se relacionam com o teatro e as apresentações ao ar livre. Essas figuras estão comumente ligadas à ideia do riso, pois ao mesmo tempo que riem elas são objetos deste riso. Outro fator a se considerar, é que essas personagens assumem o caráter público como a praça do povo e são figuras exteriorizadas que representam, uma vez que saem do palco para entrar na literatura, mas é claro que para isso sofrem algumas alterações. Portanto, o homem aparece com o sentido alegórico. O romance tende a realizar uma denúncia acerca do "convencionalismo pernicioso", o que significa "a ordem e a ideologia feudais com sua depreciação de tudo o que é espaço temporal." (Ibidem, p. 278).

Em seguida, Bakhtin analisa os romances a partir dos escritos de Rabelais. Esse é o ponto da reflexão que mais nos interessa, pois Rabelais cria um cronotopo novo para representar um novo homem. O riso em seus romances liga-se a ideia estabelecida na figura do bufão, do trapaceiro e do bobo. O que nos chama atenção especificamente são as séries proposta nesses romances.

Para falar sobre essas questões é salutar o que Vitória Regina Xavier Silva aponta em sua dissertação, intitulada *O estético em Fazenda Modelo: novela pecuária, de Chico Buarque* (2009), pois ao analisar a questão do tempo e do espaço, ela parte da proposição dessas séries em uma análise sintética que torna visível perceber os trechos da narrativa buarqueana que elas aparecem.

Essas séries seriam: série do corpo humano, série da nutrição, série dos excrementos, série sexual, série da morte e série da indumentária. Concordamos com as exemplificações apontadas por Silva, embora ela desenvolva de forma sucinta, pois apresenta somente trechos que exemplificam essas séries. Assim, para autora, a primeira série materializa-se nos momentos quando aparecem as tensões do corpo e da palavra. A série da nutrição apresenta-se em sua duplicidade, como alimento, e, ao mesmo tempo, como a metáfora da liberdade, da disciplina e do método de controle. As séries dos excrementos está associada a série sexual. Já na série da morte, a análise concentra-se nos seus aspectos coletivo e histórico. A série da indumentária é visualizada como a marca da identidade de culturas diferentes, no caso específico, para marcar o humano e o animal.

À medida que lemos as análises proposta por Bakhtin (1998) e as associações feitas por Silva (2009), percebemos uma aproximação íntima com o elemento grotesco. Em

Fazenda Modelo, esse aspecto materializa-se em inúmeros trechos que solidificam a crítica da obra.

No interior dessa discussão cronotópica, o primeiro fator que salta aos nossos olhos já nas páginas iniciais do livro é a frase "ERA ASSIM: o que quiser que tenha, tinha." (BUARQUE, 1975, p. 19). Essa expressão substancializa um espaço e um tempo em que a vida daqueles personagens era mais livre e feliz.

Outro aspecto a salientar é a frase inicial: "Era assim.", que nos remete não somente para um tempo passado, mas também aponta para uma escrita de fábula, em uma referência clara a expressão inicial desse gênero: "Era uma vez". O fato da obra constituir-se sob o contexto fabular possibilita compreender a verossimilhança do texto, ou seja, a coerência no nível do conteúdo, já que os personagens são animais vivendo as ações e dramas humanos, típicos do gênero fábula.

A forma do verbo no pretérito demostra o estado de algo que sofreu transformação, e mergulhando em seu interior, visualiza-se que essa mudança deu-se por conta de um regime totalitário. Essa questão exerce um diálogo com o conceito de carnavalização de Bakhtin. Como veremos a baixo, no capítulo intitulado "O povo da praça", encontramos um discurso que de modo sutil assemelha-se ao primeiro capítulo.

De sábado para domingo houve quem dormisse na praça para amanhecer ao pé da estátua. Essa estátua enorme estava coberta por manto roxo, como os santos das igrejas na semana da paixão, o que atiçava a expectativa geral. O grosso da multidão chegou às sete, sete e meia, e depois da missa não cabia mais quase ninguém. O silêncio era de missa, fora uma ou outra criança irreverente querendo se meter por debaixo do pano. A lotação esgotou às dez e um bom lugar já se pechinchava no câmbio negro, em tom segredeiro de oração. Às onze e meia apareceu mortadela. Coleta ao meio-dia para a cervejinha. Uma senhora desmaiou. Iniciado o torneio de porrinha. Pequeno tumulto às duas por motivo de futebol, seguido de batucada. Às três, novo tumulto por motivo de passarem a mão em mulher acompanhada. Aglomeração dá nisso. Ordens para evacuar o local às quatro. O povo circulou, disfarçou, embaralhou e voltou a lotar o local às cinco com nova disposição. Nova batucada, barulho e bordoada por um bom lugar. E às seis foi um tremendo oooooohhh, quando baixou o helicóptero. Foi aquele empurra-empurra e esfrega esfrega por causa do motor, da sirene, do pânico e do pó que o bicho levantava. Muita gente perdeu outra vez o lugar e metade acabou fora da praça, porque precisava abrir espaço e a comitiva era muito grande. Gente menos esclarecida também saiu por gosto, antes da festa, satisfeita de conhecer o helicóptero (Ibidem, p. 78).

Nota-se que a união em um mesmo espaço faz com que os habitantes da fazenda apresentem resquícios da vida de antes. Segundo Bakhtin, ao citar o romancista e poeta russo Púchkin, o teatro nascia da praça,

do povo simples, ele tinha em vista a praça do "povo simples", da feira, das barracas, das tavernas, ou seja, a praça das cidades européias dos séculos XIII, XIV e dos seguintes. Além do mais, ele pensava que o Estado Oficial, a sociedade oficial (isto é, as classes privilegiadas) e suas ciências e artes oficiais se encontravam (basicamente) fora dessa praça. Mas a praça da Antigüidade era o próprio Estado (ou seja, o Estado e todos os seus órgãos), a corte suprema, toda a ciência, toda a arte, e ligado a ela, todo o povo. Cronotopo extraordinário, onde todas as instâncias superiores, desde o Estado até a verdade, eram representadas e personificadas concretamente, estavam visivelmente presentes. E nesse cronotopo concreto, que parece englobar tudo, realizava-se a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil (Ibidem, p. 251-252).

Com isso, é possível compreender o cronotopo da praça interligando com o conceito de carnaval. Esse local constituía-se como elemento articulador do discurso não oficial, em que ocupava o mesmo espaço o Estado e o povo. Tal questão faz dialogar com o referido trecho da obra *Fazenda Modelo*, pois nele vemos a materialização do discurso oficial e também do não oficial.

Na obra, através da inauguração de uma estátua o povo reuniu-se na praça para ouvir o discurso de Juvenal e apreciar o monumento que ora se projetava. A estátua, "Monumento ao trabalhador", na realidade é a concretização do discurso opressor, é como se fosse a marca daquilo que o povo deveria ser, um objeto de reconhecimento. Sua força representativa é tão forte que possibilita ao personagem narrador vislumbrar a imagem e identificar nela uma semelhança consigo mesmo.

O aparecimento do helicóptero, na passagem descrita, representa o "de repente" que muda o rumo da narrativa. Ele simboliza o desconhecido e, por isso, causa alvoroço. Relacionado a essa questão, encontramos a série da indumentária, pois ao descer do transporte aéreo, Juvenal apresenta-se transvestido de um objeto da cultura humana, momento quando há o encontro de duas culturas distintas. Isso gera uma imagem intercalada, mas, ao mesmo tempo, entoa a tensão da narrativa. Juvenal torna-se muito próximo à cultura do outro, e à medida que essa aproximação se estreita aparecem os reflexos em sua personalidade o transformando em um grande ditador.

O boi-mor profere um discurso do que representa aquela estátua e ainda diz:

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

Conforme o fragmento acima, sobretudo com o ditado "Do boi só se perde o berro", concretiza-se um discurso e ameaça que comunga com representatividade do "Monumento ao trabalhador". De modo generalizante, sabemos que a existência de uma estátua sempre

simboliza algo, dito de outra forma, este objeto conduz-nos a um campo simbólico e nos permite acessar o seu significado.

Sobre essa questão, é interessante fazer referência ao trabalho de Silva (2009), no qual ela tece considerações a respeito do símbolo do boi. A referida pesquisadora aponta a existência de uma semelhança entre a capa da primeira edição com a ilustração mitológica do Minotauro, figura que apresenta a imagem de uma estátua cretense. Segundo a pesquisadora, "o mito apresenta-se, na obra, como elemento paratextual e também, no interior da narrativa, como intertextual, em alusão à força violenta de Minoutauro, para compor a personagem Abá, o touro campeão reprodutor da Fazenda Modelo." (Ibidem, p.17). Lembremos ainda que no

dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007), o Minotauro simboliza a dominação perversa de Minos, que mandou construir um labirinto, onde prendeu o monstro, e no qual residem recalcados e ocultos no inconsciente, um desejo injusto, uma dominação indevida, o erro.

A escolha desta imagem produz efeitos significativos para o conjunto interpretativo da obra, como mito, referência simbólica e expressão de poder ligado à violência e ao sacrifício (Ibidem, p.18).

Nessa direção, tem-se também a associação da imagem mitológica com a epígrafe da obra, que traz consigo essa imagem do boi, e mostra que tanto o símbolo mitológico quanto o cristão, apontam para o jogo de "oposição e complemento", e que

conforme o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007), o boi constitui a antítese simbólica do touro, pois representa o sacrifício da força fecundadora do touro. Mas os dois estão associados aos cultos agrários, que nos remetem, inevitavelmente, ao espaço convocado e título da obra, Fazenda Modelo (Ibidem).

A estátua "Monumento ao trabalhador" articula o discurso de dominação e as relações de poder, pois simboliza a imagem de um ser submisso. Vejamos a descrição:

À luz dos refletores Juvenal nos descobriu o Monumento ao Trabalhador. Anatomia: tipo muscular, pele grossa, cabeça curta, orelhas grandes e felpudas, o colo carnoso, espáduas grossas e largas, as cruzes salientes, o espinhaço forte e breve, a papada pendente a té o joelho, joelhos sólidos e cilíndricos, jarretes sãos, as articulações íntegras, amplas ancas, os pés no chão, sinais particulares distribuídos pela carcaça (p. 79).

Percebe-se que ao mesmo tempo em que temos uma descrição anatômica de um touro forte; a sua cabeça mantem-se em contradição a musculatura do restante do corpo, o que nos possibilita associar que ao habitante da fazenda cabia somente a tarefa de trabalhar em

prol do desenvolvimento, mas sem pensar.²⁶ A relação com a figura mitológica do Minotauro, cabeça de touro e corpo do homem, sintetiza a ideia de animalização, de um discurso que articula em tom de ameaça, o poder, a violência e o sacrifício, pois se recorrermos a história por trás desse mito veremos que ele representa o que poderia acontecer com aqueles que ousassem ir contra os deuses, o que de certa forma comunga com o discurso proferido por Juvenal, o qual citamos acima.

A série corporal²⁷, neste caso, mostra o poder de dominação, representada pela força do Estado, indicando como as personagens deveriam agir a comunidade vacum. Lembrando que série do corpo humano, materializa-se no seu aspecto anatômico, fisiológico, filosóficonatural, e mostra a complexidade e profundidade que esses elementos apresentam na obra, ao mesmo tempo em que mostra a vida do homem e o seu lugar no mundo.

"A estrutura anatômica do corpo humano revela-se na ação transformando como que num personagem à parte do romance". (BAKHTIN, 1998, p. 287). Podemos comprovar essa questão em algumas partes da obra, como a que o personagem Lubino, ao deparar-se com o seu órgão genital, sente repulsa e vontade de arrancá-lo, pois sabe que é a partir dele que lhe será designado ser o reprodutor da Fazenda, em nome do sistema reprodutivo que ora se colocava.

Lubino caminhava com as pernas fechadas para esconder as desgraçadas alegrias. Abominava a argola de bronze que lhe penduraram no nariz. Enterrou a medalha de ouro. E não dormia quando escutava os urros monstruosos que vinham do touril. Alguém lhe *disse* que eram urros de prazer. Mas se prazer era assim, Deus guardasse Lubino para sempre de todos os prazeres (BUARQUE,1975, p. 101).

Outra questão que fica perceptível é que as séries corporal e sexual interpenetram-se em um cronotopo particular, mostrando o grotesco, que no caso dessa obra vem representar as forças de dominação de um regime totalitário.

Diante disso, retomando o conceito de cronotopo apontado por Bakhtin, podemos observar que o empobrecimento do romance dá-se pelo afastamento do elemento popular (tempo folclórico). No entanto, na análise dos romances de Rabelais, Bakhtin perceberá uma atitude narrativa diferente e que, de certo modo, busca tornar externo os elementos que deveriam manter-se na interioridade, como é o caso das séries que ele propõe análise (alimento, excremento, copulação, etc). O tempo organiza-se em uma esfera coletiva,

período em que as atividades braçais tinham mais importância do que o pensar.

27 Lembrando que, a série corporal é um princípio articulado por Bakhtin para falar sobre o cronotopo analisando as obras de Rabelais.

123

²⁶ Isso nos possibilita fazer uma associação a tela *Abaporu* de Tarsila do Amaral, pois nela vemos uma figura desenhada com a cabeça em tamanho desproporcional ao restante do corpo, como forma de captar a imagem do período em que as atividades bracais tinham mais importância do que o pensar.

assemelhando a um estágio agrícola em que tudo se processa para a coletividade. O que torna esse tempo muito próximo ao espaço é justamente o fato das colheitas se processarem para o futuro.

A vida agrícola e a vida da natureza (da terra) são medidas pelas mesmas escalas, pelos mesmos acontecimentos, têm os mesmos intervalos inseparáveis uns dos outros, dados, num único (indivisível) ato do trabalho e da consciência. A vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias. As estações do ano, as idades, as noites e os dias (e as suas subdivisões), o acasalamento (o casamento), a gravidez, a maturidade, a velhice e a morte, todas essas categorias-imagens servem da mesma maneira tanto para a representação temática da vida humana como para a representação da vida na natureza (no aspecto agrícola). Todas essas representações são profundamente cronotópicas. Aqui o tempo está mergulhado na terra semeado nela, aí ele amadurece. Em seu curso une-se a mão laboriosa do homem e a terra, e é possível criar esse curso, apalpá-lo respirá-lo (os aromas que se enaltecem do crescimento e da maturação), vê-lo. Ele é compacto, irreversível (nos limites do ciclo), realista (ibidem, p.318).

Na análise do romance de Rabelais, Bakhtin preza o escatológico, o realismo grotesco, como se os conceitos se dessem de modo inter-relacionados. Essa questão aparece em *Fazenda Modelo* em diversas passagens, e como podemos notar no texto de orelha do livro, Ênio Silveira afirma que

de Rabelais a George Orwell, passando por Cervantes, Swift, Kafka, Huxley, para nomear apenas alguns escritores famosos, sempre houve ao longo da história da literatura universal quem se valesse da alegoria ou do grotesco, do supra-real ou do onírico para melhor comunicar suas dúvidas e suas críticas a respeito de usos e costumes que, aceitos pelo consenso da ignorância, do comodismo e da apatia, ou impostos pela força, são oficialmente definidos como normais ou corretos.

A alegoria e o grotesco encontram-se articulados na narrativa buarqueana como forças representativas de uma crítica social amplamente engajada. Trata-se de recursos difíceis de serem desenvolvidos, pois requerem para sua realização que o escritor esteja munido de "excepcional capacidade criativa", assim como "grande equilíbrio emocional". "A transmutação da realidade visível, que se aceita por passividade, numa realidade imaginável, que somente será atingida a custa de esforços, do penso, logo existo, não é pequena tarefa.". Diante disso, para Silveira, a atividade do escritor e do filósofo apresenta um denominador comum, "repensar criativamente o cotidiano, abrindo caminho com suas especulações para que a comunidade em que vivem desperte e avance, não como um rebanho conduzido mas como consequência de opções livremente compulsadas pelo maior número possível de seus componentes".

Na perspectiva de Silveira, desde as produções anteriores de Chico Buarque, ele já vinha demonstrando sua capacidade intelectual, que se materializou em *Fazenda Modelo*.

Fazenda Modelo – Novela Pecuária é mais uma importante manifestação de sua capacidade intelectual. Valendo-se do alegórico e do grotesco com brilhante apuro literário e singular equilíbrio formal, Chico Buarque oferece-nos uma obra que, partindo de insólita aparência, leva-nos às mais sérias meditações sobre o dia-a-dia, plantando em nossa consciência de leitores a semente que germinará, transformando-se em perguntas que nos faremos, e resposta que obrigatoriamente teremos de buscar dentro de nós mesmos.

Silveira discute inicialmente sobre o grotesco, enquanto categoria difícil de ser realizada; depois, conclui afirmando que Chico vale-se dessa instância para compor sua *Fazenda Modelo*, e mostrar a maestria de sua composição.

Outro trabalho de suma importância que vale apena trazer à tona é o estudo de Sandro Viana Essencio, intitulado "A prosa de Chico Buarque em *Fazenda Modelo*" (2013). Ao analisar o cronotopo, ele fala em representação cartográfica da fazenda, em que a imagem aponta para um diálogo com a ilha Utópica proposta por Morus. *Fazenda Modelo* é associada a "desconstrução" do tempo e do espaço, perante a ideia da "posição do narrador no romance contemporâneo." Desse modo, o romance moderno

proporciona um certo apagamento dos contornos das personagens, apresentando um 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 *mimeses*, 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' (Ibidem, p. 54).

Sem contradizer os apontamentos já expostos, *Fazenda modelo* apresenta um elemento que desconstrói a ideia da *mimeses* tradicional e também a concepção de retrato de época; trata-se justamente do fato de estarmos diante de uma fábula. Esse gênero configura-se no texto na medida em que há um distanciamento com o contexto social brasileiro, pois apresenta no nível da narrativa uma complexidade de alinhamento entre o espaço e o tempo. Quando falamos em distanciamento, estamos nos referindo ao fato da obra apresentar uma representação totalizante, uma vez que é dedica "a todos os pecuaristas do mundo" e não somente àqueles do Brasil.

Fazenda Modelo é também uma fábula porque há animais assumindo uma postura humana e, ao mesmo tempo, o espaço configurado é alegórico, pois o autor imagina uma fazenda para representar os dramas vividos no Brasil, e, portanto, o espaço rural e os animais, são elementos simbólicos que não ficam no plano superficial da obra, isto é, ajudam na critica social que emana da estrutura da narrativa.

2.5. Animal Farm e Fazenda Modelo: Entre Alegorias e Símbolos, Literaturas e Estéticas

Neste momento da pesquisa, faremos uma breve leitura comparada entre *Fazenda Modelo* e *Animal Farm* de George Orwell, como forma de perceber em que medidas essas obras dialogam, já que é impossível ler a narrativa buarqueana sem fazer referência à escrita do escritor inglês.

Desta maneira, no que diz respeito a vertente engajada da literatura, é importante lembrar que a linguagem literária dissemina as experiências sociais, ou seja, de que maneira o discurso ficcional plasma o contexto sócio histórico, causando um tipo de provocação e denúncia de determinada situação, a fim de despertar a consciência crítica do leitor. Como exemplo de obras que atuam como substrato simbólico e porta voz de um povo, podemos destacar não somente as produções de Chico Buarque, mas também as obras produzidas por George Orwell permeadas pelas forças de dominação dos regimes totalitários.

Francisco Buarque de Hollanda teve uma intensa atuação no cenário político brasileiro, por meio das produções consideradas subversivas. ²⁸ De modo correlato, podemos destacar a performance de George Orwell, pseudônimo do Inglês Eric Arthur Blair, pois ao analisar a biografia deste autor é possível notar a intensa fusão dos planos artísticos e políticos. Em seu texto *Porque escrevo* (1946 - tradução de Eduardo Castro) o percurso estético e temático das produções do autor torna-se perceptível e aguçam a compreensão da tônica que permeiam suas obras. Desde criança, Orwell já manifestava o desejo de enveredar pelas trilhas da escrita, mesmo que em alguns momentos tenha tentado se esquivar dessa ideia. Podemos observar nas classificações do autor, que seus primeiros poemas, produzidos ainda na infância, apresentavam uma escrita ingênua; diferentemente dos escritos na adolescência, em que diante o período de guerra, ele foi capaz de realizar uma produção de cunho patriótico. Poemas, contos, peças, diários, textos jornalísticos entre outros, compõem o percurso literário do autor.

Chama a atenção o fato de que na estética deste inglês a temática textual dá-se pelo tempo vivido, ou seja, o contexto histórico é que irá delinear a temática artística. O próprio autor se define como um artista panfletário, pois sua escrita acompanha as transformações sociais. A partir de 1936, percebemos uma produção que demonstra sua ideologia contrária ao totalitarismo e o favorecimento ao socialismo democrático.

_

²⁸ Vale relembrar aquilo que já dissemos nas páginas anteriores, isto é, mesmo Chico dizendo que não atuava politicamente, a sua produção demonstrava o contrário. Tratava-se de um artista politizado que fazia de sua arte arma de combate as repressões e torturas fruto de um governo autoritário.

Esse senso político e ideológico percorre toda a produção da obra *Animal Farm*, publicado em 1945. O livro foi traduzido para o português com o nome *A Revolução dos Bichos* e trata-se de uma alegoria, cujas críticas refletem um contexto pós Revolução Russa.

Nesta obra, os animais planejam um ataque contra o poder de dominação que os humanos exerciam sobre eles. Assim, um grupo, liderado por porcos, resolve expulsar o proprietário da fazenda onde reside, o Sr. Jones; e, a partir disso, viveriam livres de vestígios humanos, ou seja, proibiriam toda e qualquer ação que assemelhasse com as atitudes dos homens, por exemplo: usar roupas, dormir em camas, beber álcool e matar seus semelhantes. Aos poucos, essas proibições, reunidas em sete mandamentos, são quebradas pelos próprios lideres da revolução, fato este que provoca o fracasso do manifesto.

A partir dessas informações, percebe-se a existência de elementos que permitem comparar as obras *Fazenda Modelo* de Chico Buarque e *Animal Farm* de George Orwell. Alguns críticos literários, na ocasião de publicação da obra, optaram em dizer que o escritor brasileiro tenha se inspirado na fábula do escritor Inglês para compor sua novela pecuária, devido a uma série de fatores que aproximam as narrativas. Embora essas questões sejam evidentes na leitura das obras e efetivadas pela crítica, o escritor brasileiro nega este fato de maneira incisiva, como é possível ver em entrevista a *Revista O Pasquim*, em que Chico salienta não ter recebido influência de Orwell.

Adentramos pelo mesmo caminho de análise desses críticos, pois os aspectos análogos e semelhantes aproximam as obras e nos faz notar a existência de um diálogo bastante estreito entre os textos. Diante disso, a perspectiva teórica e metodológica que dá suporte para embrenharmos nessa investigação é a Literatura Comparada, sobretudo, porque é ela que nos possibilita entender que intencional ou não os textos podem comunicar entre si. Sob a luz do comparatismo literário é possível destacar aspectos interessantes entre ambas as produções literárias.

No livro *Literatura Comparada: textos fundadores*, organizado por Afrânio Coutinho e Tânia Franco Carvalhal (2011) temos, como sugere o subtítulo, a compilação de textos fundantes desta disciplina e método de investigação. Trata-se, portanto, de um livro de extrema importância na compreensão da Literatura Comparada, além do que suas abordagens ainda são relevantes para os estudos comparatistas de vários períodos e correntes distintas.

Observa-se que a prática comparatista é uma atitude que sempre permeou as atividades humanas em quaisquer áreas de conhecimento. Como afirma Steiner (1994), em seu ensaio ¿Qué es literatura comparada?, "todo acto de recepción de uma forma dotada de significado, en el lengueje, en el arte o en la música, es comparativo" (p. 121). Um elemento

interessante que este estudioso expressa em seu pensamento é o sujeito leitor, pois é ele juntamente com seu histórico de leitura quem irá auxiliar na composição dos sentidos do texto.

O comparatismo no princípio estava associado à visão cosmopolita das obras e, na medida em que as correntes de estudos literários foram sofrendo alterações, mudou-se também o modo de ver essa ciência literária. Os estudos atuais buscam analisar o diálogo entre as literaturas e também entre as obras literárias e as demais manifestações artísticas, o que significa noção de fonte e influência tem seu sentido deslocado, ou seja, o mais importante é descobrir em que medida tais obras se dialogam.

Como se observa nos trabalhos Bakhtinianos acerca do dialogismo, os textos literários são atravessados por outras vozes. Essa questão incide sob a visão comparatista.

A compreensão de Bakhtin do texto literário como um 'mosaico', construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto como ele se comstrói, como absorve o que escuta. Levou-nos, enfim, a novas maneiras de ler o texto literário (CARVALHAL, 1986, p. 49).

Fazenda Modelo é uma narrativa perpassada por diversos dizeres, vozes através da inserção de alguns recursos para materializar essa visão dialógica. Nessa perspectiva, podemos afirma que intencional ou não, há uma aproximação entre as obras, pois ambas se valem de um discurso alegórico para fazer críticas ao contexto de certo momento da história. As narrativas são aproximadas tanto pelas semelhanças quanto dessemelhanças, o processo pelo qual a literatura comparada é compreendida nos dias atuais. Nas palavras de Carvalhal,

é possível compreender que o diálogo entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual (CARVALHAL, 1986, p 53).

Portanto, a Literatura Comparada é um ramo da teoria literária que também traça as diferenças, semelhanças e a influências de uma obra sob a outra, levando em consideração, além dos aspectos linguísticos, o contexto histórico. Diante dessa perspectiva teórica, passaremos a expor algumas informações, que embora sucintas, versam sobre os aspectos perceptíveis em *Animal Farm* (1945) para que possamos perceber em que medida é possível comparar as obras.

O primeiro aspecto que destacamos na obra de Orwell é o fato de se encontrar desenhada pelo contexto da Revolução Russa; isto significa que esse episódio serviu como

pano de fundo para delinear a construção da narrativa, pois todas as ações estão ambientadas nesse contexto.

Adentrando na diegese do texto, nos deparamos com a cena inicial em que o *Old Major*, após ter "um sonho estranho" resolve reunir os animais e compartilhar com eles suas experiências; ou melhor, expor o que o mundo lhes ensinou.

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

Diante desse fragmento, temos a síntese de como era a vida desses animais; uma condição paupérrima e de extrema servidão. Em seu discurso, Major pede para que os animais não se sintam inferiores em relação aos humanos, cena esta que conduz a criação de um hino e até mesmo de uma bandeira.

Dias após o discurso, Major morre e os personagens *Snowball* e *Napoleon* assumem a rebelião dos animais. A primeira atitude tomada foi retirar o Sr. Jones da fazenda e criar uma postura "política" denominada animalismo. No entorno desse novo estilo de vida, eles formulam sete mandamentos para reger a nova postura que os animais deveriam assumir. Ao propor os exatos sete mandamentos, temos uma nítida ligação com o discurso religioso, por alusão aos Sete mandamentos das Leis de Deus. Observam-se abaixo, quais eram os novos princípios que deveriam ser seguidos.

The seven comandments

- 1- Whatever goes upon two legs is na enemy.
- 2- Whatever goes upon four legs, or ha swings, is a friend.
- 3- No animal shall wear clothes.
- 4- No animal shall sleep in a bed.
- 5- No animal shall drink alcohol.
- 6- No animal shall kill any other animal.
- 7- All animal are equal (Ibidem. p. 15-16).³⁰

1. Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo.

129

²⁹ Então, camaradas, qual é a natureza desta nossa vida? Enfrentemos a realidade: nossa vida é miserável, trabalhosa e curta. Nascemos, recebemos o mínimo de alimento necessário para continuar respirando, e os que podem trabalhar são exigidos até a última parcela de suas forças; no instante em que nossa utilidade acaba, trucidam-nos com hedionda crueldade. Nenhum animal na Inglaterra, sabe o que é felicidade ou lazer após completar um ano de vida. Nenhum animal, na Inglaterra, é livre. A vida de um animal é feita de miséria e escravidão: essa é a verdade nua e crua. (tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 12).

³⁰ Os sete mandamento

^{2.} Qualquer coisa que ande sobre quatro pernas, ou tenha asas, é amigo.

^{3.} Nenhum animal usará roupas.

A criação do animalismo, uma nova percepção política para os animais, possibilitou despertar de uma valorização da condição animal, refletidas, por exemplo, através do hino e da bandeira, confeccionadas por eles. No interior do animalismo notamos dois outros elementos bastante significativos no que tange o posicionamento do homem e do animal. Sob o preceito de que "Whatever goes upon two legs is na enemy. Wathever goes upon four legs, or ha swings, is a frind... All animals are egual" (Ibidem. p.7-8)³¹.

No decorrer da narrativa, a premissa de que todos os animais são iguais e que era necessário se esquivar das atitudes humanas sofre transformações bastante significativas, sobretudo no aspecto político e no convívio social, uma vez que por certo período a vida dos animais era livre e feliz.

All throught that summer the work of the farm went like clock- work. The animals were happy as they had never conceived it possible to be. Every mouthful of food was na acute positive pleasure, now that it was truly their own food, produced by themselves and for themselves, not doled out to them by a grudging (Ibidem. p. 17).

Os personagens Napoleon e Snowball apresentavam posicionamentos divergentes. Enquanto Snowball almejava a difusão do animalismo para as demais fazendas, Napoleon apenas observava as atitudes de seu parceiro e com ajuda dos cães planejava um golpe que culminou na expulsão de Snowball. A partir disso, instaura-se um regime de autoritarismo na fazenda que propôs mudança no cenário como podemos ver na cena abaixo.

These scenes of terror and slaughter were not what they had looked forward too n that night when old Major first stirred them to rebellion. If she herself had had any picture of the future, it had been of a society of animals set free from hunger and the whip, all équa, each working according to his capacity, the strong protecting the weak, as she had protected the lost brood of ducklings with her foreleg on night of Major's speech. (Ibidem. p. 50)³²

É justamente uma cena de terror (*scenes of terror*), contrária às propostas iniciais do animalismo, que iremos ver percorrendo a narrativa. Em diversos momentos da obra, houve tentativas de ludibriar os animais e mascarar a realidade perversa e escravista que viviam. Os

^{4.} Nenhum animal dormirá em cama.

^{5.} Nenhum animal beberá álcool.

^{6.} Nenhum animal matará outro animal.

^{7.} Todos os animais são iguais. (tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 25).

³¹ Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo, qualquer coisa que ande sobre quatro pernas, ou tenha asas, é amigo... Todos os animais são iguais. (tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 25).

³² Aquelas cenas de terror e sangue não eram as que previra naquela noite em que o velho Major, pela primeira vez, os instigara à rebelião. Se ela própria pudesse imaginar o futuro, veria uma sociedade de animais livres da fome e do chicote, todos iguais, cada qual trabalhando de acordo com sua capacidade, os mais fortes protegendo os mais fracos, como ela protegera aquela ninhada de patinhos na noite do discurso do Major. (tradução de Heitor Aquino Ferreira. p. 25).

porcos tornaram-se ditadores e passaram a quebrar as regras estabelecidas nos mandamentos. Transpondo esses episódios para a realidade social e histórica do contexto em que a obra está inserida, encontramos uma narrativa centrada nos anos marcados pela Segunda Guerra Mundial e a crise econômica de 1929. Tem-se, desta forma, a Revolução Russa que previa a instalação de um regime socialista criado por Lenin. Após sua morte, Trostski e Stalin passaram a disputar o poder e a liderança do partido Comunista. Enquanto Trostsky objetivava uma política internacionalizada, ou seja, que o socialismo se desse também no cenário internacional, Stalin defendia que o socialismo fosse praticado somente na União Soviética. Com a vitória de Stalin ao poder Trostky é assassinado. Ao mesmo tempo em que houve um grande desenvolvimento nesse período, houve também a instalação de um regime ditatorial que agia contra os opositores.

Sobre a Revolução Russa, Eric Hobsbawm (1995) refere a ela como uma Revolução Mundial, e que, portanto foi o evento mais marcante do século XX. Segundo ele, essa revolução, "foi feita não para proporcionar liberdade e socialismo a Rússia, mas para trazer a revolução do proletariado mundial." (p. 63).

Como podemos observar na fábula de Orwell, isso realmente se concretiza pela presença dos personagens. O velho Major representa Marx com seu posicionamento em prol dos operários. Snowball e Napoleon simbolizam respectivamente, Trotski e Stalin, ao passo que o animalismo é responsável por desenhar o comunismo.

É oportuno destacar a presença de dois seres ficcionais, trata-se de Boxer e Clover. O primeiro simula aquele que trabalha de forma pesada almejando uma vida melhor para si e para todos, ou seja, possui características que deveriam ser inerentes a um líder; no entanto, ele se torna um ser submisso, pois não detêm o conhecimento necessário para se posicionar criticamente em relação à situação de escravidão vivida. Clover, ao contrário, detêm do conhecimento, sabe ler e chega até a suspeitar das atrocidades cometidas, mas se cala. Enquanto leitores, somos levados a sensibilizar com os personagens, pois na tentativa de fugir das agressões dos humanos eles acabam caindo em um regime de extrema servidão, muito pior do que antes. Esse fato concretiza-se com a morte do personagem Boxer que teve sua vida ceifada de tanto trabalhar para conquistar uma melhor condição.

Na ocasião da publicação de *Animal Farm*, ela não teve uma boa receptividade pelo público devido ao teor político que emanava de suas páginas. Vejamos o que Brunsdale (2000) salienta sobre a obra:

On the surface, the story of barnyard beasts who revolt against their cruel master in order to run their own society is so simply told that it can be enjoyably read by

youngsters, who respond enthusiastically to Orwell's obvious affection for animals, but it can also be read as a clever and powerful political satire of Stalinism and as a sophisticated allegory warning against the dangerous abuses of political power and the necessity of placing limits upon it (p. 122).³³

No posfácio da versão em português, Christopher Hitchens afirma: "a excomunhão dos dissidentes, a reescritura da história, os julgamentos especulares e as execuções em massa são representadas com grande nitidez" (ORWELL, 2007, p. 16). Ainda prossegue dizendo que

o que o romance na verdade nos diz, com seus amenos empréstimos de Swift e Voltaire, é que aqueles que renunciam à liberdade em troca de promessas de segurança acabarão sem uma nem outra. Essa é uma lição que transcende o momento em que foi escrita (Ibidem. p 121).

Com essas ideias, podemos dizer que *Animal Farm* não é apenas uma fábula, mas uma narrativa que representa todo um momento político. Orwell afirmou que esta foi a primeira obra que conseguiu fundir os planos artísticos e políticos. Seu objetivo de fato, era escrever um texto que denunciasse a União Soviética e que fosse fácil de compreender e de traduzir.

Outra característica que podemos apontar sobre *Animal Farm* e *Fazenda Modelo* é que estamos diante de obras que utilizam a presença de animais para criticar o homem. Na literatura, encontramos inúmeras produções que colocam estes seres assumindo posturas humanas ou humanos se metamorfoseando em animais, como forma de produzir uma critica social. Apenas como medida ilustrativa, sem querer traçar um perfil dessas obras, podemos citar: inicialmente, as fábulas que apresentam um cunho moralizante, como exemplo, o livro *Metamorfose* de Kafka, onde o homem se vê transformado em um inseto; outro exemplo é a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, na qual o personagem Fabiano é animalizado e a cadela Baleia é humanizada, como forma de mostrar a condição humana do nordestino. Podemos citar também *A vida dos animais*, de Coetzee. Essas são apenas algumas exemplificações, haja vista que são inúmeros os bestiários que se valem desse objetivo, em que o animal e o humano apresentam-se no mesmo plano.³⁴

A partir dessas informações ficam marcantes as semelhanças existentes entre as obras em análise. Outro aspecto destaca-se entre as obras, isto é a novela buarqueana denota

As obras citadas tratam-se de algumas das narrativas que trabalhamos na disciplina de "Tópicos de Literatura Comparada" no módulo ministrado pela professora Drª Vera Maquêa, em que discutimos justamente a questão animal trabalhada na literatura.

132

³³ Na superfície, a história de um curral de animais que se revoltam contra seu mestre cruel para criar a sua própria sociedade é tão simples que pode ser lida por jovens, que respondem com entusiasmo a afeição óbvia de Orwell para os animais, mas também pode ser lida como uma inteligente e poderosa sátira política do stalinismo e como uma sofisticada alegoria contra os abusos perigosos de poder político e da necessidade de colocar limites sobre ela. (tradução nossa)

um espírito saudosista para a volta de um modelo social que antes satisfazia às necessidades dos habitantes da fazenda, diferentemente de *Animal Farm* onde os personagens lutam para não voltar à vida de antes.

Nessa direção, ambas as obras apresentam-se no plano distópico, pois como vimos a distopia tem a ficção baseada em governos totalitários, em que visualizamos inicialmente um modelo ideal de sociedade, que se transforma em detrimento do exercício de poder por parte de uma instituição pública ou política. Deste modo, *Fazenda Modelo* e *Animal Farm* apresentam-se nesse plano, pois figuram uma sociedade controlada de maneira severa por um determinado representante político, proveniente de um regime totalitário. Assim, autoridade, poder, violência se tornam constantes nos enredos.

A respeito dessas questões, a Alemã Hannah Arendt apresenta importantes contribuições em sua obra *Da violência* (1999). Dentre os aspectos discutidos pela autora, destacam-se os sistemas políticos, o poder e, consequentemente, a violência. Para Arendt, a triste reflexão sobre a ciência política é a não distinção das palavras: poder, força, autoridade e violência. Deve-se tomar cuidado na hora de utilizar tais acepções não somente por questões gramaticais, mas, sobretudo, por questões históricas. Para a estudiosa, essas palavras acabam se tornando sinônimas, pois é um meio do homem governar outros homens. Após essa afirmação, a autora passa definir o significado de cada termo.

Assim, "O 'poder' corresponde à habilidade humana de não apenas agir, mas de agir em uníssono, em comum acordo" (Ibidem. p. 27). A palavra "força", "que usamos frequentemente no linguajar diário como sinônimo de violência, especialmente quando a violência é usada como meio de coerção, deveria ser restrita o uso somente referente as forças da natureza e das circunstancias" (Ibidem. p.28).

A violência é entendida como o termo mais confuso, pois pode estar relacionada à autoridade pessoal ou a cargos hierárquicos; e diga-se que ela se constrói por meio da ideia de "respeito", e se distingue pela questão instrumental e pelo ponto de vista fenomenológico.

A ideia central dissertada por Arendt é de que a violência tem sido vista como uma forma de manifestar o poder, ou seja, dizer quem domina quem. Ela prossegue seu pensamento afirmando que há uma "tentação" em se pensar o poder sobre o mesmo prisma da obediência e que, portanto, isso tende a igualar o termo à violência, restringindo o poder a esfera governamental. Os atos violentos sempre foram uma forma de manter o poder e manter um distanciamento do estrangeiro e do local. Ela afirma que

parece realmente ser a violência o pré-requisito do poder, e o poder nada mais que uma fachada, a luva de pelica que ou esconde a mão de ferro, ou que mostrará pertencer a um tigre de papel. Em um exame mais detido, entretanto, perde essa noção muito de sua plausibilidade. Para os nossos propósitos, o vácuo entre teoria e realidade seja talvez melhor ilustrado pelo fenômeno da revolução (p. 29).

Diante dessas assertivas, fica delineado a intersecção dos planos literários e ideológicos em *Animal Farm* e *Fazenda Modelo*, o poder regulador do Estado é mantido através de atitudes severas que ferem os direitos dos personagens (animais representando os seres humanos).

A relação homem X animal é bem notória nas obras literárias, pois a animalidade e a humanidade são princípios que também estão presentes em pesquisas de outras áreas do conhecimento, entre as quais os Estudos Culturais (e não só). Esses trabalhos compactuam com a noção do Outro, isto é, aquilo que o homem entende ser diferente si. No caso específico da relação com o animal, a este ser é atribuído certa inferioridade sendo utilizado muitas vezes para demonstrar uma degradação social.

Giorgio Agamben, em seu livro *The open: man and animal* (2004), discute essa questão a partir do que ele denomina de "máquina antropológica", que seria o elemento norteador da segregação que evidencia a superioridade dos homens.

Observamos nas obras em discussão a articulação de um discurso que distância o homem do animal, com o objetivo de transferir aos não humanos ações, características e vivencias propriamente dos homens. Assim, porcos e bois são os símbolos centralizadores dessa articulação, pois são eles que representam os dramas e problemáticas enfrentadas pelas pessoas da vida real.

Vamos exemplificar a questão com a obra "A vida dos animais" (2003), de Coetzee. Elizabeth Costello, personagem central da obra, é uma escritora idosa que é convidada para proferir uma palestra cujo tema poderia ser de sua escolha. Assim, ela opta em dissertar pela defesa dos animais, criando imagens fortes que chocam a plateia. Cita-se o fato dela comparar o abate do gado ao holocausto que dizimou inúmeros judeus. Nota-se que na tentativa de clamar pela vida dos animais, ela os aproximam dos homens, no que tange a uma problemática que acaba por ceifar a vida de tais seres.

Vejamos que em *Fazenda Modelo*, Juvenal é chamado de "o boi-mor, o Justo, o Tenaz"; em *Animal Farm*, Snowball recebe as denominações: "Father of all animals, Terror of Mankind, Protector of the shelpfold, Ducklings friends". Atentemo-nos para o fato de que nessas palavras encontram-se os sentidos trazidos pelos regimes totalitários, em que há

sempre um ser atuando como articulador do poder, e para que isso se efetive vale-se de artifícios autoritários que causem medo e terror.

Desse modo, pode-se notar o caráter alegórico e as simbologias que corroboram para compreensão de imagens do Brasil na novela Buarqueana; em direções semelhantes, mas com diversas rupturas, a obra de Orwell constrói imagens de um episódio da história soviética, por meio de um discurso alegórico. Com base nesses apontamentos, foi possível esboçar algumas ideias, pois uma abordagem mais densa requereria um trabalho específico, e nossa pretensão era somente apresentar o fato de que, embora Chico não reconheça a influência do texto de Orwell em sua novela pecuária, há uma relação bastante visível que dá luz a uma nova pesquisa.

CONCLUSÃO

As narrativas, sejam elas orais ou escritas, constituem um registro de fatos sociais e feitos humanos ao longo do tempo, pois desde a antiguidade clássica encontramos informações sobre a organização social daquele momento histórico por meio dessas produções. Nessa direção, pode-se dizer que modifica-se a forma de narrar, bem como o público que lê, mas a narrativa guarda em sua essência a capacidade de interpretar o meio sociocultural de cada época.

A forma de narrar da escrita literária difere-se em relação à histórica, sobretudo em questões referentes ao discurso, que pode ser visto como objetivo ou subjetivo. De certo modo, costuma-se pensar que a literatura ficcionaliza a verdade, enquanto a história tem uma maior preocupação em dizer os fatos como realmente são: isto quer dizer que a primeira constitui um discurso subjetivo, fruto da imaginação; a segunda a construção de um discurso objetivo, em que se representa fielmente a verdade, fatos do passado, comprovados por pistas e provas.

É necessário rever muitos desses conceitos, uma vez que os novos estudos indicam que a produção do texto histórico está permeada por traços de subjetividade porque é resultado do intelecto humano, sendo, portanto, impossível a objetividade absoluta. O historiador Hayden White (2001) realizou uma investigação e constatou que os produtos da história pautam-se em descobertas e inventos, de modo que o mesmo fato pode ser descrito de diversas maneiras, imprimindo sentidos diferentes. De modo geral, o que fundamentalmente difere essas narrativas são as maneiras de narrar, de contar o fato. No diálogo que a literatura faz com a história, ela plasma no discurso traços da sociedade, projetando aquilo que Benjamin Abdala Junior (1989) diz ser a situação comunicativa, fruto da união do texto e contexto, articuladores da composição artística.

Reunindo e confrontando estudos teóricos de autores que discutem a relação da arte com a sociedade, conseguimos empreender uma análise sobre *Fazenda Modelo*, indicando características que a torna a representação de um contexto histórico brasileiro, diante do tema sociedade e política, localizado temporalmente na década de 1970. Na esteira desse pensamento, a investigação feita sobre a obra não restringe o texto somente a uma dimensão histórica delineada pelo militarismo; longe disso, para compreender os traços da realidade foi preciso considerar a tessitura da obra, isto é, os elementos estéticos (forma) e semânticos (conteúdo) que estruturam a narrativa.

No decorrer do estudo, identificamos as diferenças entre história e literatura, como forma de não limitar este trabalho somente a uma análise histórica da Ditadura Militar no Brasil, muito menos dissociar os aspectos estéticos do momento sociocultural de produção da novela. Auerbach, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Jean-Paul Sartre foram alguns dos teóricos que recorremos, com intuito de fundamentar o pensamento crítico desenvolvido.

Antonio Candido foi crucial para a investigação, pois trouxe uma reflexão sobre a intersecção do social e do estético na compreensão do objeto literário. O posicionamento sociológico deste autor em relação à literatura ergue-se pelo cruzamento de três elementos chaves: autor, obra e público, pois a partir do momento em que o estudo concentra-se nesses componentes, temos uma metodologia que não se limita a um simples relato da realidade. Ao contrário, o estudo tende a construir-se pela fusão do estético com o social. Cabe, porém, lembrar que pela obra literária pode-se mergulhar em outras disciplinas, cuidando para não praticar aquilo que Antonio Candido designou de "intuito imperialista", quer dizer, aplicar as ciências sociais na análise da literatura/arte e achar que isso é o mais importante.

Somando a essa discussão, Paul Ricoeur concebe a narrativa como forma de materializar o tempo, algo que surge da natureza mimética. Ao revisitar o conceito clássico de *mimesis* o filósofo francês, dividiu-o em três fases da produção literária: a *mimesis I* (é o contexto em que a obra se insere), a *mimesis II*, (a configuração desse contexto), e *mimesis III* (quando o leitor apreende essa realidade através do material artístico).

A união desses elementos integrantes da *mimesis* é a forma de materializar o tempo em *Fazenda Modelo*; o espaço, configura-se como alegoria das forças dominantes em um determinado período histórico. O mundo alegórico é visto sob a perspectiva de Walter Benjamin (1984), no momento em que teoriza a modernidade como o mundo melancólico, caótico, configurado em ruínas. Nesse mundo imaginado por Benjamin, uma perspectiva de discutir o homem e o seu meio é pela alegoria porque possibilita transpor o cenário social real para transformá-lo em matéria prima da arte.

A inter-relação artística com a sociedade se dá de modo circular, pois a obra surge do social e volta-se para ele, desnudando os traços de sua origem. Sob esse viés, os estudos literários adentram na seara das ciências sociais, tendo em vista que traz aspectos que alvitram a história social, isto é, como determinada sociedade, situada em um tempo e um espaço, torna-se matéria viva para literatura.

Fazenda modelo parece ter nascido da necessidade do autor de analisar acontecimentos do país no período Militar, como se quisesse denunciar o marasmo do povo diante daquela situação calamitosa. Como a censura era constante na vida artística de Chico

Buarque, ele acabou encontrando uma nova forma de dizer aquilo que não cabia mais no espaço musical; desse modo, a literatura surgiu como estratégia para expressar a voz do oprimido e aquilo que fora calado pela censura.

Em *Fazenda Modelo*, Chico Buarque demonstra a necessidade de se reinventar e, ao mesmo tempo, a necessidade de imprimir na escrita as percepções que tem do meio. Em inúmeras entrevistas, o autor deixa expressa essa vontade de interpretar o espaço por ele habitado, o que materializa a tríade (autor, obra e público) que discutimos nesta investigação; nesse espaço de produção, a recepção da obra é um aspecto importante, pois ela fará sentido quando os leitores identificarem aspectos humanos e socioculturais, capazes de criar a ilusão de representação do real (o verossímil).

Na composição de *Fazendo Modelo* alguns elementos ajudam a delinear a crítica social e política; um desses elementos são as personagens, todos os bois e as vacas, dramatizando as ações humanas. A figura do gado constitui-se ao longo da história literária ligada à ideia de trabalho, bondade (submissão) e sacrifício. Na obra em análise, não poderia ser diferente, pois está associada à dominação e conduz para série corporal proposta por Bakhtin, no momento em que ele discorre sobre o cronotopo. Esta série é materializada nos aspectos anatômico, fisiológico, filosófico-natural, e mostra a complexidade e profundidade que esses elementos apresentam no texto, ao mesmo tempo em que mostra a vida do homem e o seu lugar no mundo. O corpo torna-se uma forma de resistência, como na passagem em que o personagem Lubino sente repulsa e raiva por ver que os seus órgãos genitais estão crescendo. As imagens do corpo e da relação sexual aparecem na obra justamente para demonstrar um grito de liberdade, liberdade essa esperada pelo povo brasileiro naquela época.

A literatura de cunho social é uma arte socialmente empenhada, cujo impulso criador está calcado nos anseios coletivos. Para legitimar esta ideia e apontar uma análise crítica sobre *Fazenda Modelo*, esta pesquisa foi dividida em dois capítulos que confluem para a compreensão do plano político-social e estético construído pelo autor na narrativa.

Nessa direção, foi realizado um levantamento sobre a vida e obra do autor, com um breve percurso sobre arte e cultura no período militar. À posteriori, construímos uma discussão sobre o tempo, espaço e cronotopo (junção de tempo/espaço), visando um estudo da questão formal da obra, para, enfim, atingir a análise do conteúdo que se revela nas entrelinhas do texto. Além disso, fizemos uma breve leitura sobre *Animal Farm* de Georg Orwell, destacando o diálogo que a narrativa buarqueana estabelece com esta obra.

Fazenda Modelo traz vários personagens para auxiliar no relato da história, de modo que se revelam inúmeras vozes no discurso. Essa produção literária apresenta alguns traços,

sobretudo no prefácio, que faz confundir a posição do autor com o narrador. Na visão foucaulteana, essas impressões denominam-se de função autor, pois a proximidade entre autor e texto, justifica-se pelo fato de que quem escreve encontra-se na inter-relação com o meio e com os outros, dialética essa que acaba deixando marcas na escrita.

Outro aspecto interessante diz respeito às informações que atravessam o texto, que se relacionam aos eventos que ocorreram na história registrada sobre aquele período. Desse modo, a obra dialoga não só com o contexto histórico, mas também com elementos da cultura e tradição do povo brasileiro, conforme podemos observar também em cartas, jornais, mapas e outros elementos encontrados no decorrer da narrativa que, de certo modo, atribui um tom vanguardista.

Alegoricamente, visto pelo plano distópico, a situação vivida na fazenda representa o autoritarismo do governo militar que transformou um espaço de liberdade em um ambiente marcado pela opressão. Esse aspecto pode ser identificado desde o capítulo I, pois o leitor entra em contato com muitos elementos importantes do cenário vivido naquela década no país.

No que diz respeito à economia temos a representação do "milagre econômico", através do projeto desenvolvimentista de Juvenal que almejava a transformação de um espaço rural em um ambiente modelo, no que compete ao processo de reprodução. O plano político é percebido a partir do governo do Boi mor Juvenal, e nessa direção tomamos conhecimento do autoritarismo e das atrocidades cometidas em nome de uma suposta "ordem e progresso". O plano social construído pela obra não representa apenas esses elementos, mas também a transformação do sujeito observada pelas diversas camadas sociais que se punham apáticas à política vigente ou almejavam mudanças sociais; nesse sentido, as personagens de *Fazenda Modelo* dividem-se em alienados e os resistentes, fundamentalmente.

Fazenda modelo é um signo da inquietação, composta por palavras despretensiosas, mas ao mesmo tempo reveladoras, pois na medida em que desnuda traços da política opressora, precisa fazer malabarismos estéticos para equilibrar-se na corda bamba da censura. Isso nos leva a crer que os textos literários não são autônomos, em razão de que há sempre marcas históricas e culturais fecundando a ideia de verdade. Nessa discussão, Erich Auerbach (2004), apresenta uma nova concepção sobre mimesis, acrescentando a ideia de condição humana, quando o homem revela diferentes cogitações interiores, em momentos de transformações sociais. Parafraseando Adélia Bezerra de Meneses (1980) a obra fala sobre o "rebanho humano" em um processo de usurpação do poder e "formas de dominação", que

como sabemos não se faz apenas no plano físico, ela se dá também nos aspectos ligados ao controle do pensamento.

Fazenda Modelo apresenta muitos campos inexplorados (ex. a linguagem, o jogo de palavras, as metáforas, entre outros), pois é uma obra que traz características que revelam uma grandiosa técnica de produção literária, não que Chico tenha sido pioneiro nesse tipo de fabulação, mas atribuiu a ela um toque particular. Em 1991, quando o autor publicou o romance Estorvo, a crítica chegou a dizer que essa era sua escrita introdutória na literatura, desconsiderando o fato de que anteriormente o artista/escritor havia produzido Chapeuzinho Amarelo e Fazenda Modelo.

Para fins de tecer um paralelo entre algumas obras significativas de Chico Buarque na prosa, lembremos que Estorvo, escrito quinze anos após Fazenda Modelo, delineia o Brasil pós-ditadura Militar, discutindo os frutos do processo de democratização. Essa obra apresenta uma densidade em seu enredo, revelando-se um romance psicológico, na medida em que o protagonista procura desvendar a figura de um homem que tocava a campainha em ambientes díspares, deixados pela ditadura. Nesse mesmo universo, Benjamin (1995), a partir de uma técnica cinematográfica, projeta lembranças do personagem homônimo frente a relatos de acontecimentos caóticos do período Militar, quando há lugar às perseguições ocorridas nesse momento histórico. Em Budapeste (2003), a crítica que emana da obra não é política, mas volta-se a determinados comportamentos da sociedade brasileira, conquistados através da fama, da cultura mercadológica e de outros elementos, frutos do capitalismo selvagem. Em Leite Derramado (2009), monólogo realizado por um senhor que no leito de morte rememora seu passado, entramos em contato com a história do Brasil, bem como as consequências da evolução dessa história. Em O Irmão Alemão, obra recentemente publicada, Chico ficcionaliza a sua história, mais precisamente a descoberta de um irmão alemão. Por meio desse enredo, permeado de elementos biográficos, encontramos a ditadura militar e o regime totalitário alemão, que atribuem à narrativa o seu aspecto sócio-político.

Pode-se notar que a obra literária constrói criticamente o universo sobre o qual quer discutir com o leitor, na medida em que articula, em forma de um jogo, os sentidos do texto; desse modo, o contexto histórico sempre paira como engrenagem para articulação do enredo. Nessa perspectiva, a novela pecuária de Chico Buarque aderiu a um projeto de crítica sóciopolítica de uma época, discutindo acontecimentos que marcaram a sociedade brasileira e definiram novos rumos para décadas posteriores.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ateliê, 1989.

ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I. São Paulo: Ed. Duas cidades, 2012.

_____, Theodor. **Teoria estética**. Madrid: Taurus, 1971.

AGAMBEN, Giorgio. **The Open**: Man and animal. California: Stanford University Press, 2004.

ALVES Jr, Dirceu. Em Fazenda Modelo ele deu nome aos bois. Revista Bravo. (p.72-6).

ARENDT, Hannah. **Da violência.** Tradução: Maria Claudia Drummond. 1999. Disponível em: http://www.libertarianismo.org/livros/harendtdv.pdf. Acesso em: 10/06/2014.

ARISTÓTELES. Poética. IN: Aristóteles, Horácio, Longino. **A poesia clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005 (19-52).

AUERBACH, Erich. Mimesis. 5^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUTRAM, Margarida. **Chico Buarque, um contador de história**. O Globo. 8/ 12/1974) Disponível em: http://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/258/CB3%20PrJ133-70.jpg?sequence=1 Acesso em: 05/01/2015.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

______, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7ª ed.. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

______, Walter. **Magia e técnica, arte e política** - Ensaios sobre literatura e história da cultura. [Obras escolhidas, v.1]. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico. Revista pelo Frei João José Pedreira de Castro e pela equipe auxiliar da Editora. 90ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1993.

BOSI, Alfredo. Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo: Ática, 1985.

BRUNSDALE, Mitzi M. All animals are Equal, but... Animal Farm. In: **Student Companion to George Orwell**. Library of Congress Cataloging, 2000.

BUARQUE, Chico. Roda-Viva. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

, Chico. Benjamin . São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
, Chico. Budapeste. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
, Chico. Chapeuzinho Amarelo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: 2011.
, Chico. Fazenda Modelo: novela pecuária. 5ªedição. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1975.
, Chico. O irmão Alemão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
, Chico. Leite derramado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
, Chico. Ópera do malandro . São Paulo: Circulo do Livro, 1978.
, Chico. Estorvo. São Paulo: Companhia das Letras. 1991.
, Chico; GUERRA, Rui. Calabar: o elogio da tradição. Civilização brasileira.
, Chico. Cálice . http://www.jobim.org/chico/search?query=C%C3%A1lice. Acesso em: 10/06/2015.
CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, Antonio. A vida ao ré-do-chão. In: A crônica : o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas/ Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
CARVALHAL, Tania Franco e COUTINHO, Eduardo F Literatura Comparada : textos fundadores. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
CARVALHO, Gilberto de. Chico Buarque : análise poético-musical. 2.ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
CARVALHO, Nilso Pereira de. O percurso literário de Chico Buarque. 28 de maio de 2008. Tese. Universidade Federal de Goiás.
CEIA, Carlos. Sobre o Conceito de alegoria . In: MATRAGA nº 10, agosto de 1998. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf. Acesso

CHACAL. Belvedere. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007

em: 02/04/2015.

CHEVALLIER, Jean & GHEERBRANT, Alan. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Colaboração de André Barbault. Coordenação: Carlos Sussekind. Tradução: Vera da Costa e Silva [et. al.]. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COETZEE, J.M. A vida dos animais. Companhia da Letras. 2º ed. 2003.

ESSÊNCIO. Sandro Viana. **A proza de Chico Buarque em Fazenda Modelo**. 31 de Dissertação. Universidade Estadual Paulista. (UNESP-Assis), 2013.

FERNANDES, Rinaldo (org.) Chico Buarque, o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos. S. P. Leya: 2013.

______, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca; Nacional, 2004.

______, Rinaldo. Visões do Paraíso Perdido: sociedade e política em Chico Buarque, a partir de uma leitura de Benjamim. In: **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil republicano.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, (v. 2: O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo), p. 133-166.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. São Paulo: Paisagens, 1992. (Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro).

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GULLAR, Ferreira. Toda poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

GOLDMANN, Lucien. Sociologia do Romance. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos**. O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMEM, Wagner. História de Canções: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

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

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAYRINK, Geraldo. Vacas magras. Veja, 25/12/1974.

MELLO, Heitor Ferraz, Alegorias do vazio. **Cult**, 69ª edição, maio de 2003. Disponível em: http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dossie-chico-buarque/. Acesso em15/02/2015.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.

MOISÉS, Massaud. A criação literária: prosa. 18 ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

NETO, Miguel Leocádio Araújo. A sociologia da literatura: origens e questionamentos. **Entrelaces**. Agosto de 2007. Disponível em: http://www.entrelaces.ufc.br/miguel.pdf. Acesso em 05/03/2015

NETO, Torquato. Os últimos dias de paupéria. In. *Marcha à revisão*. 1ªed.: perspectiva, São Paulo. Pág. 35. 1973

NUNES, Benedito. Ensaios Filosóficos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ORWELL. George. **A Revolução dos Bichos:** um conto de fadas. Tradução de Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

_____. Animal Farm: a fary story. London: Penguin Student editions, 1999.

______. **Porque escrevo.** Tradução de Eduardo Castro (2004). Disponível em: http://ecastro.com.sapo.pt/Orwell.pdf. Acesso em: 05/06/2013.

PLATÃO. A República. tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 1997.

POLVORA, Hélio. Os bois de Chico Buarque.in: **Jornal do Brasil**. 8/1/1975. Disponível http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/510. Acesso em 5/01/2015.

PINTO, Manoel da Costa. Lirismo e resistência de Chico Buarque. In: **Revista Cult** nº 69. Disponível em: http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/lirismo-e-resistencia-de-chico-buarque/. Acesso em: 11/02/2015.

RANGEL. Maria Lucia. **Sinal aberto para Chico**. Disponível em: (http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/256. Acesso em: 05/01/2015

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa (tomo I). Campinas, SP: Papinuts, 1994.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: **O Brasil republicano**, vol.4. O tempo da ditadura, ed. 1, Civilização Brasileira, pp. 29, pp.1-29, 2003.

ROMÂO, Lucilia Maria Sousa de. Fazenda Modelo: a propósito da memória e da historicidade. In: **Matraga**, Rio de Janeiro, v.14, n.20, p. 38-56. Jan/ Jun. 2007.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves, FERREIRA, Jorge O Brasil republicano: **O tempo** da ditadura – regime militar e movimentos sociais do século **XX**.

SARTRE, Jean Paul. A república do silêncio. In: **Revista de Letras**, Vol. 1, No 1 (2009). Disponível em: http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/9. Acesso em: 05/09/2012

SARTRE, Jean - Paul. **Que é literatura**. São Paulo: ÁTICA, 1969.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

Buarque. Relume Dumará: Prefeitura, 1999.