

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – *STRICTO SENSU* – MESTRADO EM
LETRAS

VITÓRIA REGINA XAVIER DA SILVA

O ESTÉTICO
EM FAZENDA MODELO: NOVELA PECUÁRIA, DE CHICO BUARQUE.

TRÊS LAGOAS – MS
2009

VITÓRIA REGINA XAVIER DA SILVA

O ESTÉTICO
EM *FAZENDA MODELO*: NOVELA PECUÁRIA, DE CHICO BUARQUE.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFMS – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – Área de concentração: Estudos Literários – como exigência final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

TRÊS LAGOAS - MS
2009

VITÓRIA REGINA XAVIER DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFMS – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – Área de concentração: Estudos Literários – como exigência final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

O ESTÉTICO
EM *FAZENDA MODELO*: NOVELA PECUÁRIA, DE CHICO BUARQUE.

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador.....

2º Examinador.....

3º Examinador.....

Três Lagoas, 31 de Agosto de 2009.

Aos meus pais, Clarice e Manoel, que me ensinaram, com literatura e música, valores e ideais.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Três Lagoas, onde pude vivenciar minha vida acadêmica.

Aos professores da graduação da turma de 1997 do curso de Letras da UFMS, fundamentais em minha formação acadêmica, com um carinho especial à professora Dra. Marlene Durigan e aos meus orientadores na iniciação científica, Professores Drs. Orlando Antunes Batista e Alfredo Peixoto Martins.

Aos professores do curso de Mestrado em Letras da UFMS da turma de 2007.

Aos funcionários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sempre atenciosos e em especial ao Claudionor e à Rosana.

À minha mãe, que sempre ao meu lado, fortalece-me nas horas difíceis.

Aos meus irmãos, Manoel e Humberto pelo incentivo.

Aos meus familiares pelo carinho e incentivo, em especial ao meu tio Silvio Pereira, que acompanhou minha trajetória, mas não pode ver meus resultados.

À direção da Escola Estadual Fernando Corrêa, Sônia Barbosa e Maria de Fátima, e coordenadoras que acreditam no meu trabalho e foram flexíveis com o meu horário.

Às amigas e companheiras de trabalho da Escola Estadual Fernando Corrêa, Aparecida de Fátima, Sandra Maciel, Naliya, Virna, Ana Aparecida, Francisca, Viviane e ao amigo José Otávio.

Às amigas, Deise, Ana Clara e Edilene.

À amiga Taizi Caroline e Silva Alaman, companheira da turma de mestrado, que me incentivou e demonstrou uma grande amizade.

Ao professor Dr. Antonio Rodrigues Belon, pela orientação, compreensão e incentivo, por não ter deixado de acreditar em meu trabalho. Expresso meu carinho e minha admiração.

*[...] Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
Eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa [...]
(BUARQUE, Chico. 1970)*

RESUMO

O estudo realizado nesta dissertação buscou a valorização do projeto estético de Chico Buarque em *Fazenda Modelo: novela pecuária* (1975), narrativa de estréia do autor, considerando que a leitura feita pela crítica literária destaca motivações políticas referentes ao contexto histórico de produção do Brasil da década de 1970, marcado pelo regime militar. Nossa leitura voltou-se para o plano de ficção narrativa e aos elementos de composição da montagem do texto. Com o inventário das escolhas técnicas e de criação pudemos destacar os processos de estilização da linguagem e de representação da tensão eu/mundo por meio da transposição mítica da realidade. O percurso permitiu verificar as marcas do estilo buarqueano, presentes em sua produção musical e literária. Além disso, reconhecer, no cenário da literatura contemporânea, o dinamismo e a inventiva elaboração estética de *Fazenda Modelo: novela pecuária* (1975), fonte de criação para o conjunto literário de seu autor e não uma distante experiência literária.

Palavras-chave: Teoria literária, Chico Buarque, Literatura contemporânea, narrativa de resistência.

ABSTRACT

The study accomplished in this dissertation looked to increase the value Chico Buarque's esthetic project in *Fazenda Modelo: novela pecuária* (1975), first narrative of the author, considering that the reading done by the literary critic highlights referring political motivations to the historical context of production of Brazil of the decade of 1970, marked by the military regime. Our reading went back to the plan of narrative fiction and to the elements of composition of the assembly of the text. With the inventory of the technical choices and of creation, we could highlight the process of styling of the language and of the representation of the tension I/world by means of the mythical conversion of the reality. The course allowed to verify the marks of Chico Buarque's style presents in its musical and literary production. Besides, to recognize, in the scenery of the contemporary literature, the dynamism and *Fazenda Modelo: novela pecuária* (1975) inventive aesthetic elaboration, creation source for its author's literary group and not a distant literary experience.

Key-words: Literary theory, Chico Buarque, contemporary Literature, resistance narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Capa do livro – 1975.....	18
2. Capa do livro – (s/d).....	19
3. Mapa I da Fazenda Modelo.....	21
4. Mapa II da Fazenda Modelo.....	22
5. Discurso jornalístico.....	24
6. Agradecimentos do autor fictício.....	25
7. Iconografia – gado marcado.....	29
8. Plano de transposição mítica.....	58

LISTA DE TABELA

Tabela 1 – Levantamento dos capítulos de <i>Fazenda Modelo</i> : novela pecuária.....	20
---	----

SUMÁRIO

RESUMO.....	07
ABSTRACT.....	08
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	09
LISTA DE TABELA.....	10
INTRODUÇÃO.....	12
1. NAS FAZENDAS DO MUNDO.....	15
2. NAS FAZENDAS DA RESISTÊNCIA.....	34
3. NAS FAZENDAS DA NARRATIVA.....	53
3.1. A ficção.....	54
3.2. A narração.....	74
CONCLUSÃO.....	79
REFERÊNCIAS.....	83

INTRODUÇÃO

A crítica literária, acerca da literatura contemporânea, tem trazido diversas considerações sobre a obra de Chico Buarque, artista de comprovada solidez e originalidade, reconhecidas como compositor, dramaturgo, poeta e ficcionista. Encontramos muitos estudos, em vários campos das ciências humanas, a respeito de sua obra musical e literária, sejam em seu conteúdo político ou em suas “figuras do feminino” (MENESES, 2006), aspectos que mantêm constantes as discussões em torno da vertente estético-ideológica do autor.

Entretanto, a obra *Fazenda Modelo*: novela pecuária, objeto de nosso estudo, permanece sem maiores investigações. Esta constatação despertou o interesse e a reflexão sobre o “lugar” dessa narrativa na trajetória literária de Chico Buarque e na literatura brasileira contemporânea.

Direcionamos nossa pesquisa para a análise da narrativa, partindo do levantamento e estudo das categorias formadoras da unidade textual, na qual se configuram procedimentos formais, na esteira dos elementos estruturais da narrativa, cujo inventário permitiu uma leitura e compreensão do estilo buarqueano, valorizando sua forma simbólica e o seu caráter de resistência literária.

A nossa leitura buscou a valorização estética de *Fazenda modelo: novela pecuária*, face ao projeto estético, característico do conjunto da obra de Chico Buarque.

Fazenda Modelo: novela pecuária de Chico Buarque, publicada em 1974, pela editora Civilização Brasileira, marca a estréia do autor como ficcionista. A narrativa, muitas vezes é configurada como uma alegoria, uma parábola ou sátira e é citada como instrumento de resistência política, enfatizando, no enredo, a presença de elementos factuais e sua dimensão histórica, vista como uma obra composta com o objetivo de atingir e representar, alegoricamente, o cenário político brasileiro da década de 70, constituindo assim uma crítica ao regime militar instituído pelo golpe de 64.

Este contexto de produção é apontado como a possível causa desta narrativa ter sofrido com o descaso da crítica literária, ocupando um papel secundário na trajetória literária de Chico Buarque, que figura como um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea, destacando-se a partir da publicação do romance *Estorvo* (1991), publicado 17 anos depois de sua estréia e seguida dos sucessos de *Benjamin* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite derramado* (2009).

Observando a complexidade e originalidade de *Fazenda Modelo*, buscamos desenvolver uma postura mediadora de interpretação da obra literária, pois a dinâmica do texto aberto, na qual se enquadra a narrativa de nosso trabalho, apresenta uma configuração circular da narrativa, marcada pela presença do espírito de vanguarda. Sua unidade textual configura um jogo de duplicidade e uma dinâmica de fragmentação, articulada pelo narrador, fio condutor / mediador das vozes que dialogam as relações de poder travadas no campo simbólico de *Fazenda Modelo*: novela pecuária, revelada pelas escolhas técnicas e os mecanismos de montagem do texto, projetando essa narrativa como representação e expressão não só da sociedade, como da literatura moderna brasileira.

O projeto foi desenvolvido em três fases operatórias, sendo que a primeira fase consistiu em leitura, estudo e fichamento da obra objeto de nosso trabalho, *Fazenda Modelo*: novela pecuária, e da bibliografia norteadora da base teórico-metodológica de nossa análise.

Na segunda fase, para compor o primeiro capítulo de nossa dissertação, tendo como suporte teórico “Análise da narrativa” de Yves Reuter (2002), fizemos um levantamento dos referentes em *Fazenda Modelo*: novela pecuária, visando compreender a organização e articulação da produção do texto, estabelecendo relações entre os elementos de composição da montagem do texto e o mundo. Além disso, colocamos em discussão considerações da crítica literária, da qual extraímos artigos como os de Adélia Bezerra de Meneses, Regina Zilberman, Fernando de Barros e Silva e Heitor Ferraz Mello, que nos permitiram colocar em debate elementos da estética buarqueana.

No segundo capítulo, resenhando a base teórico-metodológica de nosso estudo, buscamos situar *Fazenda modelo* – novela pecuária junto à perspectiva de uma narrativa de vanguarda e aos conceitos de literatura contemporânea, literatura de resistência e a condição do narrador na narrativa contemporânea.

A terceira fase voltou-se para a análise e interpretação textual, constituindo o terceiro capítulo da dissertação. Para explorarmos e penetrarmos na organização interna de composição de *Fazenda modelo* – novela pecuária, fizemos um levantamento dos aspectos estruturais da narrativa, em seus níveis de análise, ficção e narração.

O terceiro capítulo foi dividido em duas partes: na primeira, destacamos os elementos da ficção narrativa: a história, as personagens e o universo espaço-temporal, voltando-nos para a caracterização e articulação dos cronotopos, no processo de

transposição mítica da realidade, reconhecendo em *Fazenda Modelo*: novela pecuária a tendência de tensão transfigurada. Na segunda parte, concentramos nossa análise na narração, quantos aos aspectos do narrador contemporâneo.

Levantados do Chão

*Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Como embaixo dos pés uma terra?
Como água escorrendo da mão?*

*Como em sonho correr numa estrada?
Deslizando no mesmo lugar?
Como em sonho perder a passada
E no oco da Terra tombar?*

*Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Ou na planta dos pés uma terra
Como água na palma da mão?*

*Habitar uma lama sem fundo?
Como em cama de pó se deitar?
Num balanço de rede sem rede
Ver o mundo de pernas pro ar?*

*Como assim Levitante colono?
Pasto aéreo? Celeste curral?
Um rebanho nas nuvens? Mas como?
Boi alado? Alazão sideral?*

*Que esquisita lavoura! Mas como?
Um arado no espaço? Será?
Choverá que laranja? Que pomo?
Gomo? Sumo? Granizo? Maná?*

Chico Buarque e Milton Nascimento, 1997

1. NAS FAZENDAS DO MUNDO

A canção “Levantados do chão” composta em 1997 por Chico Buarque e Milton Nascimento para o CD, que acompanhou o livro *Terra* do fotógrafo Sebastião Salgado, apresenta-nos, poeticamente, a crise do homem contemporâneo, pela negativa do eu e do espaço, pela reflexão e subjetividade. Tensões marcadas pela linguagem composta de interrogativas e ironia.

O tema dos “sem-terra” está implícito, o grupo assim denominado é identificado por sua condição, como destaca Adélia Bezerra de Meneses, no artigo “Chico Buarque: poeta do social e do feminino” (2006):

[...] os sem-terra são seres humanos definidos pela negativa, nomeados por aquilo de que carecem fundamentalmente, nessa canção a terra ou o chão, quando comparecem, estão sempre acoplados a algo que os nega: *desgarrados da terra, levantados do chão, oco da terra, lama sem fundo* [...] (MENESES, 2006, p. 102, grifos no original).

Estas marcas textuais mostram a apurada técnica e elaboração da linguagem, caracterizando a recusa da realidade na relação tema e forma, a condição do homem contemporâneo mostra sua forma concreta na estrutura de composição da obra, postura que podemos reconhecer como de resistência literária, considerando o conceito definido por Alfredo Bosi (2002), no qual arte, ética e política entrelaçam-se de forma estética, construindo representações do bem, do mal e ambivalentes, explorando os valores gerados pelas tensões entre o eu e o seu meio.

As questões sociais que habitam a poética buarqueana são inegáveis e elas se revelam “no nível estilístico, no nível da construção formal” (MENESES, 2006, p. 100), tanto na música como na literatura.

Da literatura de Chico Buarque, destacamos a obra *Fazenda modelo*: novela pecuária e buscamos, nesta etapa, na construção formal, identificar nas relações da narrativa com o mundo, valores estabelecidos e visíveis por meio de um levantamento de seus referentes, o não-texto, termo que em *Análise da Narrativa* é associado ao “mundo real (ou imaginário) e nossas categorias de apreensão do mundo que existem fora da narrativa singular, mas às quais esta se remete”. (REUTER, 2002, p. 17)

Conforme Reuter (2002), todo texto faz remissões a outros textos e às realidades do mundo, construindo significações e produzindo sentidos, perceptíveis nos efeitos estabelecidos entre o enunciado, o texto em si, e a enunciação, perspectiva em que o texto pode ser analisado “em suas relações com o ato de comunicação no centro do qual se inscreve” (REUTER, 2002, p. 15)

Buscando a mediação entre enunciação e enunciado, quanto às referências aos escritos literários, abordamos os aspectos da intertextualidade, na presença de citações e alusões a outros textos, e da paratextualidade, referente às relações que o texto pode manter com o próprio livro, em elementos como capa, sobrecapa, formato, título, epígrafe etc., ou com os escritos que o precedem ou ainda com comentários que o cercam. Também, exploramos as referências aos escritos não-literários, outros discursos sociais como o jornalístico, o político ou o científico (REUTER, 2002).

Fazenda Modelo: novela pecuária apresenta-se composta por 18 capítulos, nota de agradecimentos, dedicatória, prefácio, epígrafe, dois mapas, uma iconografia e bibliografia técnica, possuindo 140 páginas. Cabe ressaltar que, da composição da capa até a última página, Chico Buarque envolve-nos em um círculo de significados e nos impulsiona a reflexão sobre a sociedade dos homens e as relações de poder, criando um espaço fabular, em que as ações humanas são representadas por bois.

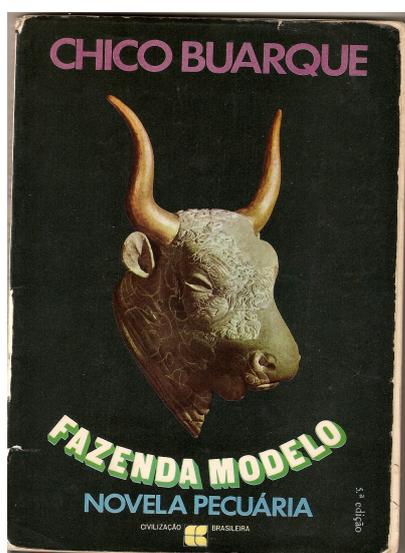
A montagem da capa de *Fazenda modelo*: novela pecuária, produzida pela Civbrás, na publicação de sua primeira edição, em 1974, pela editora Civilização Brasileira, traz a reprodução de uma antiga estátua cretense, a imagem mitológica do Touro branco de Creta, o Minotauro, monstro com corpo de homem e cabeça de touro.

O mito apresenta-se, na obra, como elemento paratextual e também, no interior da narrativa, como intertextual, em alusão à força violenta de Minotauro, para compor a personagem Abá, o touro campeão reprodutor da Fazenda Modelo.

... E enlouquecia no seu labirinto, mergulhando contra as baías, chifrando a lua, mugindo para a terra, mijando no bebedouro. Para tamanho desvario, Juvenal não encontrava antídoto em nenhum dos modernos compêndios técnicos. Antes, só foi decifrar um paliativo em antigas brochuras. Muito a contragosto, pois, sacrificou sete virgens, vaquinhas lá do descampado, para saciar a voracidade de Abá. (BUARQUE, 1975.p. 42)

Segundo o 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 recalçados 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.



1 - Capa do livro - 1975

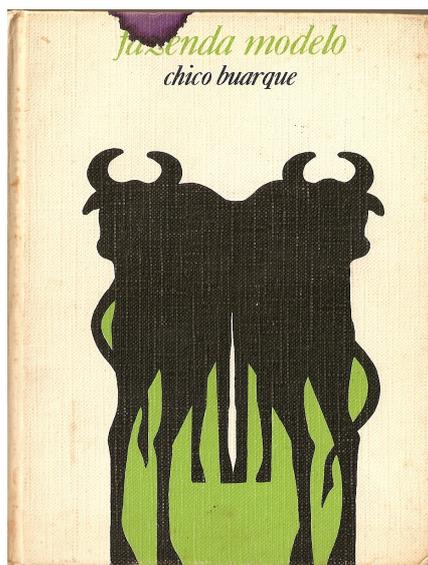
A composição da capa abre um diálogo direto com a epígrafe de *Fazenda modelo: novela pecuária*: “Não porás mordança ao boi enquanto debulha - Deuteronômio, cap. XXV, vs.4”. (BUARQUE, 1975). Nesta, temos uma alegoria bíblica, cujo significado está explícito na primeira epístola do apóstolo Paulo aos coríntios, em que discursa sobre a liberdade e justiça para o homem:

Na Lei de Moisés está escrito: Não atarás a boca ao boi que debulha (Deut 25,4). Acaso Deus tem dó dos bois? ¹⁰ Não é, na realidade, em atenção a nós que ele diz isto? Sim! É por nós que está escrito. Quem trabalha deve trabalhar com esperança e igualmente quem debulha deve debulhar com esperanças de receber a sua parte. (BÍBLIA SAGRADA, I Cor 9, 9:10, 1993)

O símbolo grego e a alegoria cristã estabelecem um jogo complexo de oposição e complemento. 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*.

Configura-se um contraponto, produto de um dialogismo cultural e textual, no qual a identidade e a forma estética de cada elemento não se perdem, mas se confrontam, produzindo representações de poder e multiplicando seus sentidos entre os valores da liberdade e da opressão.

O efeito obtido, na publicação de *Fazenda modelo: novela pecuária* (1975) pela editora Civilização brasileira, não pode ser estabelecido na edição publicada pelo Círculo do livro (s/d), cuja capa foi elaborada por Noemi Ribeiro:



2 – Capa do livro (s/d) -

Podemos notar que a imagem estilizada dos bois reduz as possibilidades de projetar interpretações, desdobramentos temáticos e de sentidos, destacando a associação da imagem do servilismo do boi à submissão do homem.

Em *Fazenda Modelo: novela pecuária*, a comunidade bovina, inicialmente livre, passa por transformações impostas pelo poder do boi Juvenal e seu plano de

desenvolvimento, que entra em decadência e a única saída para a experiência pecuária na Fazenda Modelo é a destruição do rebanho, e a projeção de uma plantação de soja.

Na articulação dos capítulos, configura-se a apropriação de gêneros discursivos cotidianos como a carta familiar, documentos oficiais e jornalísticos, promovendo, com a diversidade desses discursos, um processo de estilização paródica.

[...] esta estilização paródica só pode criar uma imagem de linguagem e um mundo que lhe corresponde, com a única condição de que não seja uma destruição elementar e superficial da linguagem de outrem, como na paródia retórica. Para que ela seja substancial e produtiva, a paródia deve ser precisamente uma estilização paródica, isto é, deve recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, que possui uma lógica interna e que revela um mundo especial indissolivelmente ligado à linguagem parodiada. (BAKHTIN, 1998. p. 161)

Podemos visualizar essa recriação da linguagem pela estilização paródica, em um quadro geral dos capítulos, estabelecendo uma correspondência com determinados gêneros do discurso evocados no interior da narrativa:

Capítulos	Gêneros do discurso	Páginas
I - De como era a Fazenda	Carta cartográfica (Mapa I)	19
II - Ato	Documento oficial/ Prólogo	25
III – Juvenal	Iconografia /Relato histórico	27
IV – Canção Descampada	Canções populares/narração episódica	33
V – Abá	Instruções (manual de conduta)	37
VI - Aurora	Diário/lista genealógica	43
VII – Da tela Mágica	Regulamentos	55
VIII – Ouro Branco	Relatórios de experiências	59
IX – Os predestinados	Oráculo profético/Carta pessoal	65
X – Povo na praça	Jornalístico (reprodução de página de jornal)	75
XI – Kulmaco Ltda.	Relato memorialista	81
XII – Inseminário	Carta cartográfica (Mapa II)	89
XIII – Os Formandos	Crônica/diálogo argumentativo	99
XIV – De como se comportam as Vitelas no Curral	Relatório científico	109
XV – Anaía, Meu amor	Relato memorialista	115
XVI – Da noite para o dia	Narrativa de aventuras	123
XVII – Aboio	Toada/canto	133
XVIII – Ato final	Documento oficial/Epílogo	137

Tabela 1 – Levantamento dos capítulos de *Fazenda Modelo*: novela pecuária

Os processos de estilização da linguagem na elaboração formal da narrativa caracterizam aspectos da literatura de resistência. (BOSI, 2002)

Conforme Adélia Bezerra de Meneses (2006, p. 93-112), a obra de Chico Buarque pode ser compreendida em três grandes linhas de resistência: o lirismo nostálgico, a variante utópica e a vertente crítica. Essas linhas são perfeitamente aplicáveis ao projeto estético perceptível em *Fazenda Modelo: novela pecuária*.

O lirismo nostálgico revela-se na recusa de um tempo presente opressor, como se verifica na exposição do espaço narrativo em *Fazenda Modelo: novela pecuária*, apresentando um espaço coletivo e ainda inculto, sem a realidade opressora do mundo da exploração organizada.

No capítulo I, intitulado “De como era a Fazenda”, com o próprio verbo ser no pretérito imperfeito, já nos remete ao passado para representar um mundo natural e livre, comprovado com uma carta cartográfica, conferindo maior realismo à obra:



3 – mapa I da Fazenda Modelo (BUARQUE, 1975, p.23)

Visualizamos o processo de transformação da Fazenda Modelo, do espaço rural para a urbanização e industrialização, após Juvenal ser nomeado o líder da comunidade e implantar seu projeto de desenvolvimento. Como força opositora ao estado inicial da Fazenda, o capítulo XII, “Inseminário”, traz um outro mapa com as marcas explícitas de um processo de ocupação e marca a grande transição da fazenda, confrontando o velho e o novo.



4 – mapa II da Fazenda Modelo (BUARQUE, 1975, p. 97)

Nesta realidade opressora, manifestações do amor resistem ao consumismo e a massificação. Adélia Bezerra de Meneses (2006) afirma sobre o lirismo nostálgico que: “Dizer o amor, dizer as relações de afeto, nessa nossa realidade alheia e hostil em que até as emoções são terceirizadas, é resistir. E não podemos nos esquecer de em que medida Chico Buarque é o poeta do amor e o cantor do feminino” [...] (MENESES, 2006. p. 97).

sugestivos: “Canção descampada”, capítulo IV, “Da tela Mágica”, capítulo VII e “O povo na praça”, capítulo X, reproduzindo, neste último, a composição gráfica de um jornal, que estrategicamente ocupa quase totalidade das duas páginas, com propaganda de apoio ao governo de Juvenal, deixando um pequeno espaço para a exposição dos problemas da Fazenda Modelo. Neste ponto da narrativa, críticas eram feitas contra as diferenças sociais e a decadência da raça.



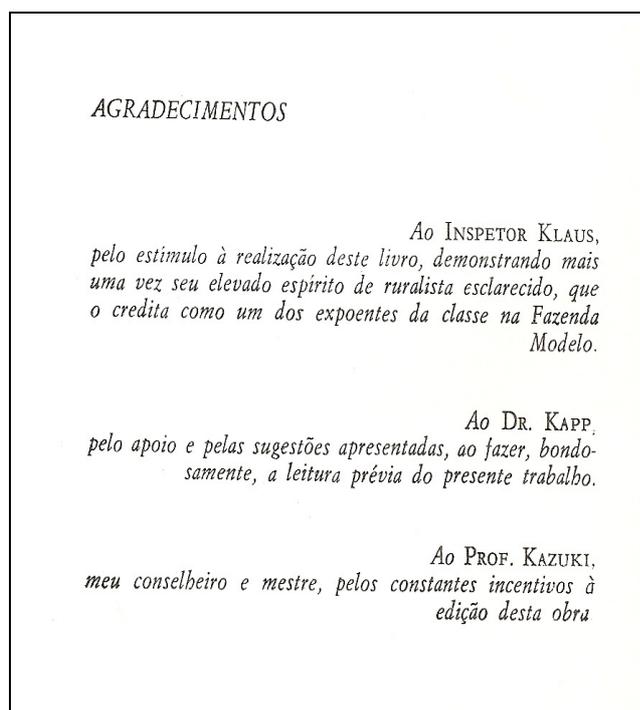
5 – discurso jornalístico

No capítulo IV, “Canção descampada”, a presença da televisão seduz a população, influenciada por Juvenal:

Depois do pronunciamento a tela mágica permaneceu ligada. O próprio Juvenal disse que era um modo de a gente se habituar à linguagem e às imagens dos novos tempos. Manter o povo instruído e ilustrado do que se passa lá em cima: a lua os tratores, as pastagens de acrílico. E vai dando uma inveja na boca do povo, uma inveja sadia de também querer as coisas boas. Vai dando um orgulho saudável de ser meio vizinho e contra parente daquelas coisas. (BUARQUE, 1975. p. 35).

Assim como os “desgarrados da terra” (BUARQUE, 1997), caracteriza-se na Fazenda Modelo o “pessoal do descampado” (BUARQUE, 1975, p. 34), parcela da população identificada por sua desqualificação, por sua negação, e exclusão, são chamados de “os menos qualificados, os menos favorecidos e são chamados pelo aleijão, os imbecis, insensíveis e impermeáveis de dentro para fora.” (BUARQUE, 1975, p. 35-36)

Em relação à identidade de nosso autor, esta se situa no fingimento ficcional e quem assume a autoria da obra também é um boi desse rebanho, que se manifesta na dedicatória: “Latucha minha estimada esposa cuja candura e compreensão tornaram possível a realização deste livro.”(BUARQUE,1975, p. 11). E também compõe os agradecimentos:



6 – Agradecimentos do autor-fictício

(BUARQUE, 1975, p. 14)

Latucha é personagem da narrativa, caracterizada como uma das promessas modelares entre as vitelas do curral, no capítulo XIV, “De como se comportam as vitelas no curral”:

[...] Futuras medidas de Latucha (Campeã Novilha e medalha de ouro, na última ExpoInter de Juvenópolis). 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).

Ao compor a personagem Latucha, valores e costumes da sociedade são expostos como modelo de conduta moral a ser seguido pelas vitelas, que apesar de serem vigiadas por Juvenal e reprimidas, praticavam suas transgressões:

[...] Certa noite, sem perceber, Latucha consentiu que Lumaca lhe acariciasse os quartos posteriores. Noutra noite de tempestade, o susto foi tamanho que Latucha se atirou nos braços de Libitina e súbito estava a lhe beijar a boca. E quando acendeu um relâmpago, deu para ver que todas as noviças estavam entrelaçadas, o estábulo todo ofegando, ofegando. (BUARQUE, 1975, p. 111).

Latucha representava um destino pré-figurado e desejado pela personagem:

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. Ensaia-se para bule de leite. Igual a Aurora queria parir e parir e parir e ser todo ano a mãe do ano na Fazenda Modelo. (BUARQUE, 1975. p. 96)

Posicionamento contrário apresentava Lubino, irmão de Latucha, que rejeitava sua herança genética, sua natureza e a posição de seu pai, Abá, junto à comunidade bovina, mas não transgredia as normas:

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. [...] 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)

Quanto ao prefácio, também é composto por personagens da obra: “Em suma, “Fazenda Modelo” é um livro que se recomenda a todos os pecuaristas do mundo. F.M, maio de 1974. K.Kleber (da A.F.M.L.) (BUARQUE, 1975, p. 16)

No prefácio faz-se um perfil do autor fictício:

COMO VETERANOS pecuaristas, sentimo-nos, ao mesmo tempo, assustados e contemplados com o encargo que nos foi confiado. [...] O autor não é, como poderia parecer aos menos avisados, um pecuarista tradicional, nem um zootecnista, nem sequer um executivo ou proprietário de empresa dado a pesquisas e reflexões [...] A veia literária está presente no estilo límpido com que o jovem aborda múltiplas facetas da complexa questão pecuária, dando-lhe cunho de uma grande batalha a pelear e apontando os meios de o nosso povo sagrar-se vitorioso. (BUARQUE, 1975, p. 15-16)

Quanto à bibliografia técnica, Chico Buarque apresenta referências reais e da ficção, apesar do jornalista Heitor Ferraz Mello, em artigo para a revista *Cult* (maio, 2003), afirmar que todas são referências verdadeiras, logo na primeira checagem, constata-se a presença de uma evidente referência da realidade ficcional:

Bibliografia técnica

Agricultural Genetics

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

Anuário dos criadores 71/72

Editora dos Criadores Ltda.

Beef Cattle Production in the South

D.W. Williams
The Interstate, Printer and Publishers, Inc.
Danville, III.

Ciclo do Carro de Bois no Brasil

Bernardino José de Souza
Companhia Editora Nacional
São Paulo, S.P., Brasil

Desafio à Pecuária Brasileira

J.B. de Medeiros Neto
Livraria Sulina Editora
Porto Alegre, RS, Brasil

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

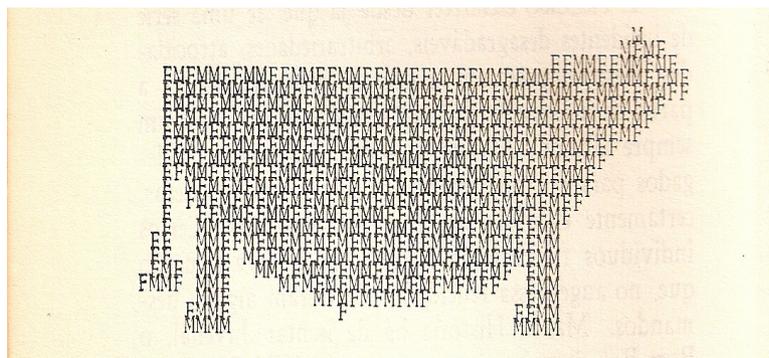
Manual de Crianza de Vacunos
J.A. Romagosa Vila
Editora Aedos
Barcelona, Espanha
(BUARQUE, 1975, p. 139 -140)

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.

No mesmo capítulo, o personagem Karim, artesão e responsável pela ferra, marcava a carcaça do rebanho com as iniciais da Fazenda - FM, seguindo as ordens de Juvenal: “ – Vamos dar nome aos bois. ” (BUARQUE,1975, p. 28). A ação de violência e repressão é narrada em uma linguagem irônica, observada em contraste com as expressões sublinhadas:

Era evidente a euforia com que desceram ao pasto. Um desempenho inédito. O cirurgião Klaus, encarregado de descornar as bestas, era o mais eficiente. Além dos chifres, fazia questão de levar as orelhas, beiços, unhas, dente por dente, diz ele que para comemorar a data. A quem protestasse amputava o pé. O artesão Karim, encarregado da ferra, era o mais inspirado. Não satisfeito com a simples impressão das iniciais da Fazenda (FM), tatuava as letras nas mais formidáveis combinações, até que as carcaças ficassem lembrando um mosaico: (BUARQUE, 1975. p. 28, grifos nossos)

A perda da identidade do indivíduo é representada com uma iconografia, na qual não se vê mais o boi, mas somente as marcas da Fazenda Modelo.



7 – iconografia – gado marcado

As palavras, as técnicas, a resistência, a estilização e os diálogos vão indicando novas camadas de sentidos e abrindo possíveis interpretações. Outra referência de estilização paródica, em *Fazenda Modelo: novela pecuária* é a relação mantida entre o capítulo II e o capítulo XVIII, respectivamente intitulados “Ato” e “Ato Final”, que nos remetem à idéia de cada parte da divisão de uma peça de teatro, aparentemente funcionando como um prólogo e um epílogo; entretanto o conteúdo dos capítulos indica referência a um ato institucional, satirizado pelo narrador, tornando-o bastante pessoal:

[...] 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 [...] (BUARQUE, 1975, p. 137-138)

A duplicidade de sentido leva-nos ao contexto histórico de produção, a publicação do ato institucional nº. 5, o AI-5, publicado em 13 de Dezembro 1968, delegando mais poderes ao regime militar brasileiro, após o golpe de 1964:

Respaldados pelo AI-5, os militares começaram a punir indiscriminadamente, numa campanha atemorizante de prisões, intimações, invasões de residências. [...] a mais alta corte do país, até simples cidadãos envolvidos em brigas de vizinhos e denunciados como “subversivos”. No preâmbulo do AI-5, uma explicação simplória e mentirosa para as arbitrariedades: “com vistas a encontrar os meios indispensáveis para a obra de reconstrução econômica, financeira e moral do país.” (ZAPPA & SOTO, 2008, p. 270-271)

O cenário de uma ditadura é campo aberto para gerar uma cultura de resistência, enquanto conceito ético, que, em uma narrativa, poderia revelar metáforas da realidade mediante uma leitura histórica. Entretanto, visamos ao conceito de resistência aplicado à arte narrativa, reconhecendo em um plano estético seu caráter polissêmico e simbólico. (BOSI, 2002)

Segundo Fernando de Barros e Silva, (2004, p.115 - 116) para a série *Folha Explica*: Chico Buarque, assegura: “*Fazenda Modelo* paga o preço das circunstâncias de sua criação [...] há um verdadeiro abismo entre sua obra de estréia e os romances da maturidade de Chico”, e em uma análise, que consideramos equivocada, afirma que a obra “foi escrita com claras intenções não-literárias, num momento em que Chico estava sendo muito perseguido pelo regime como compositor”, e “pretendia ser uma alegoria da modernização autoritária sob a ditadura militar.” Pensamento do qual discordamos, pois reduziríamos a narrativa *Fazenda Modelo*: novela pecuária à explicação de um fato, restrito à uma circunstância histórica, ou à uma propaganda política, que não corresponde à qualidade literária, oferecida pelo seu material estético, já possível de ser observada pelo levantamento realizado, neste capítulo de nossa dissertação, dos elementos de estilização da linguagem.

Como afirmou Chico Buarque em entrevista para “O pasquim”, em 1975: “O cara não pode se libertar do seu momento pra fazer um livro sem nada de factual”.

Outros críticos como Malu Rangel (2006), Manuel da Costa Pinto (2004) e Heitor Ferraz Mello (2003) classificam a primeira narrativa de Chico Buarque como uma alegoria do Brasil do regime militar. Sobre esta questão, Regina Zilberman pondera: “[...] configura-se um universo que permite, de um lado, entender a fazenda como exposição alegórica do Brasil, [...]” (2004, p. 366)

Em entrevista a Hélio Goldsztejn, para a revista *Versus*, Chico Buarque comentou sobre o conceito de alegoria em *Fazenda Modelo*: novela pecuária:

[...] Eu não vejo porque que você está falando deste livro como alegoria. O livro é uma fábula escrita com elementos muito reais até mesmo em nível de pecuária. Eu estudei aquilo tudo, nada é chutado. Não há nenhuma sutileza nisso. Existe um paralelo evidente entre um estábulo e - vamos dizer - um colégio. (GOLDZTEJN, 1977)

Na mesma entrevista para a revista *Versus*, Chico Buarque salienta a importância de *Fazenda Modelo*: novela pecuária para o seu processo de criação e continua a beber nesta fonte sem que alguém tenha percebido. (GOLSDZTEJN, 1977)

Desse processo de criação Ênio Silveira (1974)¹ aponta técnicas e possíveis leituras:

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. [...] *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 [...].

A qualidade poética de Chico Buarque também é destacada por Rinaldo de Fernandes em *Chico Buarque do Brasil* (2004) ao citar um estudo do professor e ensaísta Anazildo Vasconcelos da Silva, publicado em 1974:

[...] Enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza desta circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos [...] que a poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade ou de um João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX, inserido na trajetória da humanidade. (SILVA, 1974 In: FERNANDES, 2004. p. 37-38)

O contexto histórico do Brasil pós-64 é apenas uma possível e imediata ou imediatista leitura da obra *Fazenda Modelo: novela pecuária*, considerando o conhecimento do leitor sobre o momento histórico de produção ou podemos citar a questão levantada por Regina Zilberman (in Fernandes, 2004), no artigo “Não é conversa mole pra boi dormir”, sobre a atualidade da novela, enquanto identificamos situações presentes no Brasil do século XXI:

1 O comentário de Ênio Silveira consta nas 2ª e 3ª capas do livro *Fazenda Modelo – novela pecuária*, edição de 1975, pela editora Civilização Brasileira.

[...] O Brasil de Fazenda modelo pode ser hoje menos autoritário; contudo, não é menos dependente, nem mais rico ou igualitário. Logo, a novela não diz respeito apenas a um período da história brasileira, e sim à sua trajetória no tempo, assinalada pela exploração e submissão das chamadas no livro “classes menos favorecidas”, [...] a expectativa é a de motivar a rebeldia, propensão que a obra, agora balzaquiana, não perdeu [...] (2004, ZILBERMAN, p. 369-370)

Se destacarmos uma visão político-sociológica, a obra não impulsiona, simplesmente, à rebeldia, mas à ação de reflexão crítica da condição colonial do Brasil e a não reação da população, diante de um retrato indesejado do país.

Esta questão localista pode expandir-se em uma leitura universal, focalizando as relações de poder que permeiam a obra, como destaca Adélia Bezerra de Meneses, para a série Literatura comentada, definindo *Fazenda Modelo* como “uma alegoria sobre a sociedade dos homens”, e “uma parábola sobre o poder, a respeito das formas de dominação social sobre o rebanho humano.”

Com esta definição, podemos explorar três dimensões de análise, que se entrelaçam ao conceito de narrativa de resistência, relacionando-se ao tema e a forma: a histórica, quando a referência à sociedade/homens/poder caracteriza a tensão eu/mundo; a dimensão contextual – circunstancial / universal – em que a focalização apresenta a representação de valores e anti-valores; e a dimensão textual, na qual a linguagem recria, pela transposição mítica, a relação homem-submissão na imagem do gado (rebanho).

E coloca, desde 1974, Chico Buarque como uma das referências da nossa literatura, como disse Antonio Candido a seu respeito:

Para coroar, a surpreendente vocação de ficcionista, que revelou um dos melhores praticantes do gênero no país. Os seus romances são densos, sem concessões, muito inventivos, com um toque pouco freqüente de originalidade. No entanto, comunicam-se bem e fizeram dele uma revelação que não foi apenas fogacho, pois a sua carreira nesse campo prossegue em vôo alto. Nisso tudo vejo a diretriz básica da integridade mencionada no começo. Ela lhe permite ser tão expressivo quanto significativo para o nosso tempo, sem máscara de qualquer espécie. (CANDIDO, 2004, p. 19).

Em *Fazenda Modelo*: novela pecuária, Chico Buarque, transitando entre o local e o universal, entre tradição e ruptura, nos limites entre as idéias das alegorias e as imagens evocadas dos símbolos, recria representações de valores sobre o poder que refletem não só a condição do brasileiro, como também o homem contemporâneo.

*O sábio procura cuidadosamente a sabedoria de
todos os antigos,
E aplica-se ao estudo dos profetas.
Guarda no coração as narrativas dos homens
célebres,
Penetra nos segredo dos provérbios,
E vive com o sentido oculto das parábolas.
Exerce o seu cargo no meio dos poderosos,
E comparece perante aqueles que governam.
Viaja pela terra dos povos estrangeiros,
Para reconhecer o que há do bem e do mal entre
os homens.
Eclo 39, 1-5*

2. NAS FAZENDAS DA RESISTÊNCIA

Na sabedoria dos antigos – do mito grego/pagão ao bíblico; nas narrativas dos homens célebres – de Erasmo, Kafka, Joyce, Camus ou Guimarães Rosa -; no segredo dos provérbios – dos populares e dos bíblicos -; no sentido oculto das parábolas ou fábulas – revelando ao ocultar -; ou em territórios estrangeiros, ficcionais ou não, Chico Buarque transita entre os valores da Antiguidade e o espírito de vanguarda na construção do tecido narrativo de *Fazenda Modelo: novela pecuária*, fazendo da obra um potencial de referência para um estudo da narrativa moderna brasileira da geração dos anos 60/70, na renovação das experiências de vanguarda. Segundo Moacyr Scliar (2004, p. 99), quando o Brasil fizer uma análise mais profunda e abrangente da geração de sessenta, o nome de Chico Buarque estará em primeiro plano.

Para explorarmos esse movimento duplo, em que tradição e ruptura encontram-se no *zeitgeist* de vanguarda, que caracteriza a obra *Fazenda Modelo: novela pecuária*, direcionamos nossa leitura ao conceito de literatura moderna abordado nas reflexões de Anatol Rosenfeld (1985) sobre o romance moderno, no qual a arte moderna quebra com as estruturas tradicionais, constituindo um espaço das negações e assimilando a idéia de relatividade, proporcionando a reflexão crítica das posições dos sujeitos diante de uma realidade, na qual se aprofunda e incorpora à estrutura da obra de arte. A discussão coloca em destaque duas questões fundamentais na análise da narrativa moderna: a perspectiva e a busca do mito.

A instabilidade da perspectiva na arte moderna reflete a crise do indivíduo em relação ao mundo, e desloca o espaço da construção narrativa para um universo subjetivo e fragmentado:

[...] uma instabilidade cada vez maior exprime-se no estado de pesquisa e experimentação no romance, cujos autores tentam retificar as ênfases tradicionais, e manifesta-se, principalmente, no desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da “individuação” e da projeção perspectívica. Este culto do arcaico, esta glorificação do início e do elementar são típicos justamente para as vanguardas mais requintadas. [...] (ROSENFELD, 1985, p. 88)

Na narrativa de Chico Buarque, o contexto do homem do século XX e da ditadura militar, caracteriza-se a presença de motivações inseridas no campo da problemática do homem universal e do homem inserido numa perspectiva nacional, circunstancial. A influência do contexto na obra de Chico Buarque remete-nos ao espaço fabular da *Fazenda Modelo*, decompondo o indivíduo e focalizando um espaço coletivo e mítico, em que o tempo é passado, é presente e é futuro:

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. [...] Em cada instante a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 1985, p. 82)

Com a quebra da perspectiva espaço-temporal, Anatol Rosenfeld (1985) distingue duas possibilidades de enfocação: a microscópica, em que há absorção do mundo pelo fluxo psíquico; e a telescópica, na qual há absorção do homem pela redução em estruturas geométricas.

Em *Fazenda Modelo*, o enfoque narrativo, que ora distancia-se, ora aproxima-se, joga com a instabilidade e o cruzamento de vozes. Projeta, também, a busca das configurações arquetípicas do ser humano e o tempo mítico, representando a fuga da individuação, assim as personagens não representam somente um passado individual, mas da humanidade, na fusão com a vida universal.

Segundo Anatol Rosenfeld (1985), na literatura moderna o mito “renasce numa visão saudosa e irônica”, revelando-se na própria estrutura de composição, com as escolhas técnicas e variações de estilo. Entre obras representativas, são destacadas as recomposições arquetípicas em *Macunaíma*, de Mário de Andrade; o herói revivendo Fausto, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, o Surrealismo nos romances de Kafka; a técnica behaviorista aplicada ao eu-narrador em *O Estrangeiro* de Camus, ou na técnica simultânea em *Berlim Alexanderplatz*, de Alfred Döblin.

Salientando o pensamento de que a arte moderna procura revelar na estrutura da obra-de-arte, e não apenas na temática, a condição do indivíduo no mundo moderno, e a busca do mito, entramos no círculo da invenção mitopoética. Para percorrermos a linguagem elaborada de *Fazenda Modelo*, em que a metáfora homem-gado em conflito

com a dicotomia poder-submissão é recriada, recorreremos às teorias de Alfredo Bosi.

O conceito de literatura moderna discutido por Alfredo Bosi (BOSI, 1992, p. 440-445) no texto: “As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho” retrata a formulação de Lucien Goldmann (1964), que distribui o romance brasileiro moderno em quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão entre o “herói” e o seu mundo:

- a) romance de tensão mínima. Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito; as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam.[...]
- b) romances de tensão crítica. O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente. [...]
- c) romances de tensão interiorizada. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise...) [...]
- d) romances de tensão transfigurada. O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. O conflito, assim “resolvido”, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia. [...] (BOSI, 1992, p. 442)

A caracterização dessas tendências permite-nos compreender *Fazenda modelo* como um “romance de tensão transfigurada”, no qual a “tessitura” buarqueana mescla poesia e prosa, ultrapassando as referências circunstanciais pela elaboração literária, como destacou Ênio Silveira. Esse enquadramento reforça a oposição à leitura de Fernando de Barros e Silva, que limitaria a obra ao conceito de romance de tensão mínima, de caráter documental, ou de tensão crítica, concentrando-se no meio social e formulações ideológicas.

Nos capítulos 1 e 3 de nossa dissertação demonstramos a tendência de tensão transfigurada em *Fazenda Modelo*: novela pecuária explorando formas de estilização da linguagem, forçando os limites dos gêneros e, também, pela transposição mítica da realidade, com a construção de uma temporalidade mítica.

Na possibilidade de trabalho com o romance de tensão transfigurada, Alfredo Bosi afirma que a obra literária, na própria matéria da criação literária, entra no “círculo da invenção mitopoética, que tende a romper com a entidade tipológica “romance” superando-a no tecido da linguagem e da escritura” (1992, p. 444). E parte

da tensão entre o escritor e a sociedade, podendo estabelecer correspondências entre a estrutura da obra literária e a estrutura social em que se encontra o autor. O campo da ficção moderna é amplo, a possibilidade do círculo da invenção mitopoética situa o processo literário na própria matéria da criação literária, na construção de uma supra-realidade, seja em narradores de histórias coletivas ou individuais:

[...]É claro que esta supra-realidade não se compreende senão como a alquimia dos minérios extraídos das mesmas fontes que serviram aos demais narradores: as da história coletiva, no caso de Guimarães Rosa; as da história individual, no caso de Clarice Lispector. Simplesmente, nestes criadores há uma fortíssima vontade-de-estilo que os impele à produção de objetos de linguagem a que buscam dar a maior autonomia possível; nos mestres regionalistas ou intimistas, a independência do fato estético será antes um efeito de uma feliz disposição inventiva do que uma escolha consciente, vigilante.

No continuum inventário-invenção, que cobre as várias possibilidades do ato estético, pode-se dizer com segurança que a diretriz mais moderna é a que se inclina para o segundo momento, a que privilegia o aspecto construtivo da linguagem como o mais apto a significar o universo de combinações em que a ciência e a técnica imergiram o homem contemporâneo. (BOSI, 1992, p. 444)

Na tensão dos protagonistas há uma oposição ego/sociedade no fundamento da forma romanesca, originando toda uma tipologia de “heróis” como aquele que “busca valores pessoais”, o que se fecha na “memória” ou nos próprios “estados de alma”, ou ainda o que “auto limita-se”, nos romances de aprendizado. Ou seja, o elemento que marca a variação dos tipos de romance é o anti-herói, correspondendo também aos diversos modos de compor ambiente e ação:

Se da parte do herói são várias as maneiras de atuar a dialética de vínculo e oposição ao meio, no romancista a consciência que projeta as personagens toma a forma da *ironia*, modo ambíguo de propor e, ao mesmo tempo, transcender o ponto de vista do herói. (BOSI, 1992, p. 441)

Em Chico Buarque o tom irônico é o traço para delinear a subversão de discursos e elementos discursivos evocados, na voz do narrador-personagem, seja pelos recursos de expressão poética, em que sons e formas revelam as relações entre

significante e significado, ou pelos referentes extraídos da cultura literária e popular, mítica ou bíblica. Essas tensões estabelecidas permitem uma leitura alegórica da obra, entretanto, nossa leitura parte das imagens simbólicas, que pelo mitopoético velam e revelam uma visão do poder sobre o homem. O efeito produzido é a contestação da realidade, caracterizando uma narrativa de resistência.

O conceito de resistência é abordado por Alfredo Bosi em *Literatura e Resistência* (2002), e afirma que “Resistência é um conceito originalmente ético, e não estético. O sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia.” (BOSI, 2002, p. 118)

Relacionando o conceito à arte, deve-se entender que: [...] “a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Esta vem depois. A arte teria a ver primeiramente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória.” (BOSI, 2002, p.118).

Para desenvolver estas idéias, Bosi recorre a Benedetto Croce, no contexto da sua dialética das distinções, que reelabora conceitos hegelianos, e nos traz a seguinte partição: Potências cognitivas e Potências da vida prática.

Quanto às potências cognitivas afirma:

No universo harmonioso da filosofia de Croce, a intuição é o fundamento da arte, e as suas imagens não precisam passar pelo teste de verificação da realidade, dita empírica ou factual. Quanto à razão, o seu enfrentamento necessário com a realidade permite-lhe fundamentar as Ciências e a Filosofia. (BOSI, 2002, p. 119)

E, enquanto potências da vida prática, destaca a força dos desejos:

Na ordem da práxis: o desejo governa o mundo da satisfação das necessidades ditas primárias ligadas à sobrevivência do indivíduo e da espécie. E a vontade seria, enfim, a mola das ações livres e responsáveis que constituem as esferas ética e política. (BOSI, 2002, p. 119)

Reconhecendo o entrelaçamento dos conceitos de arte, ética e política e considerando “a *totalidade* vigente em toda grande obra de arte” (BOSI, 2002, p. 119), é

possível desfazer confusões com as expressões *poesia de resistência* e *narrativa de resistência*. A idéia de resistência ligada à narrativa é explorada em relação ao tema e a forma, partindo da história da realização dos valores, sejam valores ou anti-valores, esses assumem, concretamente, uma forma, uma *fisionomia*, captada pelo artista e visível a cada um de nós: “[...] O valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora das ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação. [...]” (BOSI, 2002, p. 120).

O princípio de valor na esfera da práxis, busca na realidade o compromisso com a verdade para orientar a percepção de mundo, que no romance o narrador explora utilizando-se das possibilidades de representação pelo foco-narrativo, criando imagens do bem, do mal e ambivalentes.

O fenômeno é destacado na obra de Dostoiévski:

O exemplo dos *Irmãos Karamázovi* de Dostoiévski, estudado por Bakhtin em termos de polifonia, ilustra bem a relação entre instâncias éticas e formas de construção narrativa. [...] Ivan e Aliosha. Cada um resiste, a seu modo, à pressão ideológica que lhe parece mais adversa. [...] A resistência de ambos é autêntica. Mas os alvos são diversos, e diversos são os tons de voz. As duas trajetórias se encontram e definem uma das vertentes dos *Irmãos Karamázovi*. Valor ético e ficção romanesca buscam-se mutuamente. (BOSI, 2002, p. 122)

Com a liberdade de criação e possibilidades de elaboração formal:

[...] 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 anti-valores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. 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. (BOSI, 2002, p. 122-123)

Bosi alerta que essa distinção dos narradores corre dois riscos: “quando exige que o escritor se engaje, ao compor a sua obra “[...] É o famoso “patrulhamento ideológico” que acaba turvando a visão crítica.[...]” (BOSI, 2002, p. 123) ; e “quando leitores ultra-ideologizantes condenam anti-valores supostamente representados ou

promovidos pelas imagens do poema.”(BOSI, 2002, p. 123). Esse último refere-se a visão de uma crítica ideologizante que não reconhece o caráter polissêmico da linguagem figural e simbólica de um poema.

O contexto histórico dos anos 30 marca a aproximação do termo Resistência com os termos cultura, arte e narrativa. Período em que intelectuais e forças populares se engajaram no combate ao cenário nazi-fascista, e caracterizou o núcleo da literatura de resistência, desenvolvendo os seguintes temas:

Existencialismo e marxismo irão encontrar-se no imediato pós-guerra para propor uma arte empenhada e ao mesmo tempo implacavelmente analítica dos mínimos movimentos da consciência. [...] Em termos de produção narrativa, o importante é ressaltar a coexistência de absurdo e construção de sentido, de desespero individual e esperança coletiva; em suma, de escolha social arrancada do mais fundo sentimento da impotência individual.[...] O tema da resistência se universaliza na cultura existencialista. Confere uma dimensão ética a uma atitude que transcende o fato da oposição direta ao nazi-fascismo. [...] (BOSI, 2002, p. 129)

Dentro dessa cultura de resistência política, a tensão eu/mundo estabelece-se também na escrita, e “quem diz escrita fala em categorias formadoras do texto narrativo, como o *ponto de vista* e a *estilização da linguagem*.” (BOSI, 2002, p. 130, grifos no original). Em um primeiro momento, a tensão, mediante uma perspectiva crítica, mostra a vida como ela é:

Caberia ao romance e ao teatro de Pirandello e à narrativa de Proust, de Joyce e de Kafka o papel revolucionário de dizer que a escrita pode cavar um vazio nessa espessa materialidade. O vazio, negatividade grávida de um novo estado do ser, é a consciência jamais preenchida pelo discurso especular das convenções ditas realistas. [...] a narrativa lírica, quando atinge certo grau de intensidade e profundidade, supera a rotina da percepção cotidiana e liberta a voz de tudo quanto esta abafou ou apartou da conversa, até mesmo do diálogo entre amantes, amigos, pais e filhos. [...] É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, 2002, p. 134-135)

Com Benjamin e Adorno, o momento seguinte nos traz a dialética negativa e distingue intuição da reflexão. É no “momento seguinte”, na dialética negativa que Chico Buarque insere *Fazenda Modelo*: novela pecuária, explorando as técnicas do foco

narrativo por meio da polifonia, entrelaçando as dimensões textual, histórica e contextual aos conceitos de arte, ética e política.

Para fundamentarmos nossas considerações acerca do ponto de vista narrativo em *Fazenda Modelo*, exploramos o ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” de Theodor Adorno (1983), no qual destaca a condição paradoxal do narrador no romance contemporâneo: “não se pode mais narrar ao passo que a forma do romance exige a narração.” (ADORNO, 1983, p. 269).

O romance é a forma de expressão literária da era burguesa, marcada pela “experiência do mundo desencantado” e o “domínio artístico da mera existência”, elemento intrínseco ao realismo. Os efeitos do realismo, em processo de evolução desde o século XIX, foram abalados pelo subjetivismo, que já não admitia a estaticidade do objeto e desestabiliza o princípio épico da objectualidade. Estabelece-se uma crise e um movimento em direção de um romance anti-realista, que segundo Joyce era “uma rebelião contra a linguagem discursiva.” (ADORNO, 1983, p. 269)

Para Adorno, “narrar é ter algo especial a dizer” e nesse processo de evolução do romance o relato não foi suficiente. Devemos observar que a identidade da experiência desintegrou-se e o narrador não é mais aquele que experimentou ou viu o fato, mas aquele que é capaz da mediação entre a facticidade do mundo, a circunstância e a representação, libertando-se da pressão das ideologias: “Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar.” (ADORNO, 1983, p. 270)

Caracterizam-se novas perspectivas para a literatura:

O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmo. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 1983, p. 270)

Além de Joyce, outros escritores são tomados como referência por Adorno, entre eles: Dostoiévski, Proust e Kafka. E, aponta em Dostoiévski a existência de “uma psicologia do caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens, como

eles circulam por aí. E exatamente nisso Dostoiévski é avançado. [...]”. (ADORNO, 1983, p. 270)

Quanto a Proust, observa em sua obra a extrema dissolução subjetiva pelo monólogo interior. Não só em Proust, mas também em Thomas Mann, constata-se que “a reflexão rompe a pura imanência da forma”. (ADORNO, 1983, p. 272) e é uma questão fundamental para a caracterização do narrador moderno:

[...] o narrador ataca um elemento fundamental na sua relação com o leitor: a distância estética. Esta era inamovível no romance tradicional. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas. O procedimento de Kafka, de encurtar completamente a distância, inclui-se entre os extremos nos quais é possível aprender mais sobre o romance atual do que em qualquer assim chamado fato médio “típico”. Por meio de choques ele rebenta a tranqüilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida. [...] (ADORNO, 1983, p. 271)

Considerando o contexto apresentado, podemos entender sobre o romance contemporâneo que: “O sujeito da criação literária, que renega as convenções da representação do objeto, reconhece, ao mesmo tempo, a própria impotência, o super poder do mundo-coisa que no meio do monólogo retorna [...]” (ADORNO, 1983 p. 272).

E que se assemelham às epopéias negativas:

[...] Estas epopéias partilham com toda a arte presente a ambigüidade de que não compete a elas decidir se a tendência histórica que registram é recaída na barbárie ou, pelo contrário, visa à realização da humanidade – e algumas sentem-se demasiado à vontade no barbarismo. Não há obra moderna que sirva para alguma coisa e que não encontre também sua satisfação na dissonância e no desligamento. [...] O encurtamento da distância estética no romance, hoje [...] é reclamado por aquilo para onde a forma, por iniciativa própria, gostaria de ir. (ADORNO, 1983, p. 273)

A questão da distância estética e esse processo de ruptura da arte moderna são abordados por Walter Benjamin (1994) no ensaio “O narrador”, considerando a obra de Nikolai Leskov.

Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. (BENJAMIN, 1994, p. 197)

A desvalorização da experiência é decorrente de um processo iniciado com o final da guerra: “[...] observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (BENJAMIN, 1994, p. 198)

Walter Benjamin aponta a experiência como fonte de todos os narradores e define dois grupos que se interpenetram: o camponês sedentário, “[...] o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. [...]”, e o marinheiro comerciante: “[...] Quem viaja tem muito que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Entre as características do narrador, Benjamin destaca da obra de Leskov:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. [...] Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. (BENJAMIN, 1994, p. 200-201)

Citando Paul Valéry, Benjamin nos traz reflexões sobre o tempo, a narrativa e o conceito de morte, diante do homem contemporâneo que busca a brevidade das coisas e, conseqüentemente, também abrevia a narrativa, contribuindo para o surgimento de *short story*:

Valéry conclui suas reflexões com as seguintes palavras: “dir-se-ia que o enfraquecimento nos espíritos da idéia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado”. A idéia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu. (BENJAMIN, 1994, p. 207)

Nas narrativas, a morte revela que: “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...]”(BENJAMIN, 1994, p. 207).

O conceito de morte trazido por Walter Benjamin afirma que “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade.” [...] (BENJAMIN, 1994, p. 208).

A relação narrador e ouvinte é impulsionada pelo desejo de conservar o que foi narrado e a possibilidade do ouvinte reproduzir o que foi narrado. Esse desejo está intrinsecamente ligado à questão da memória:

A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte. [...] (BENJAMIN, 1994, p. 210)

A reminiscência é a origem de todas as formas épicas, da qual surgiram paralelamente a narrativa e o romance: “[...] a rememoração, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na reminiscência.” (BENJAMIN, 1994, p. 211)

Abordando a questão da distinção entre romance e narrativa, Walter Benjamin destaca das teorias de Georg Lukács que:

O “tempo” diz a *Teoria do romance*, “ só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental... Somente o romance...separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse

combate,... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência... Somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objetivo e a transforma. [...] Com efeito, “o sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance. [...] Num caso, “o sentido da vida”, e no outro, “a moral da história” – essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa[...] (LUKÁCS apud BENJAMIN, 1994, p. 212)

E em Leskov, identifica dois aspectos importantes do narrador: suas raízes e a fabulação. Quanto às raízes às quais se liga o narrador:

[...] O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. [...] (BENJAMIN, 1994, p. 214)

Na presença da fabulação, aponta na narrativa *O peregrino*, a influência de Orígenes, em um híbrido de contos de fada e lenda, e também a força do narrador desse tipo de narrativa: “[...] O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. [...] O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico.” (BENJAMIN, 1994, p. 215)

E, emitindo conclusões sobre o narrador, afirma:

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Na novela *Fazenda Modelo*, Chico Buarque constrói a mediação das distâncias, transitando entre a experiência alheia e a sua própria. Se a sabedoria reside

na epopéia, é nela que o narrador-personagem busca a verdade, mas não como absoluta, ela surge reelaborada, negada pelo cruzamento de vozes, pois o narrador que fala representa outras vozes e não a sua individual, faz-se coletiva, cercada de valores e anti-valores.

A pessoa que fala no romance é tema para discussão da estilização da linguagem pelo conceito de plurilingüismo. Em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Mikhail Bakhtin discute a questão do discurso do gênero romanesco e suas implicações junto ao conceito de plurilingüismo, orientando, a respeito do discurso romanesco, que: “[...] ele não pode esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o circundam.” (BAKHTIN, 1998, p. 134), enfatizando sua importância para o gênero romanesco:

O plurilingüismo introduz-se no romance através das pessoas que falam ou como um fundo ao diálogo, destacando como uma característica importante do gênero romanesco, o homem: “O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e sua palavra” (BAKHTIN, 1998, p. 135)

Em um primeiro momento:

No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária. [...] não se pode falar do discurso como se fala dos outros objetos da palavra – os objetos inanimados, os fenômenos, os acontecimentos, etc. O discurso exige procedimentos formais especiais do enunciado da representação verbal. (BAKHTIN, 1998, p. 135)

Em segundo momento:

O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual”. [...] o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilingüismo. (BAKHTIN, 1998, p. 135)

Em terceiro momento:

O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre *ideologema*. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. [...] até mesmo o esteta, que elabora um romance, torna-se, neste gênero, um ideólogo que defende e que experimenta suas posições ideológicas, torna-se uma apologista e um polemista. (BAKHTIN, 1998, p. 135)

O homem no romance pode agir e considerando sua ação, posição e discurso, surgem variantes temáticas do herói romanesco, como no romance do século XIX, em que o personagem apenas fala.

[...] Geralmente o herói age no romance tanto quanto na narrativa épica. A diferença deste do herói épico consiste em que ele não apenas age, mas também fala, e sua ação não tem uma significação geral e indiscutível. [...] A epopéia tem uma perspectiva única e exclusiva. O romance contém muitas perspectivas, [...] (BAKHTIN, 1998, p. 136)

O discurso do outro é o problema central da prosa romanesca e o estudo da representação da prosa literária revela fenômenos da estilização da linguagem como a paródia, estilização e skaz, que são bivocais e bilíngües.

[...] ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de elaboração deste discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissolivelmente ao outro. [...] (BAKHTIN, 1998, p. 141)

E assim, reconhecer que “O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem” e o como se transmite a palavra do outro implica diretamente na formação ideológica do homem. Essa influência é definida em duas categorias da palavra de outrem: “a palavra autoritária” e “a palavra interiormente persuasiva”. (BAKHTIN, 1998)

A respeito da palavra autoritária:

[...] a distância em relação à palavra autoritária permanece constante em toda sua extensão; é impossível aqui o jogo de distância – convergência e divergência, aproximação e distanciamento. [...] a palavra autoritária não se representa – ela apenas é transmitida. [...] (BAKHTIN, 1998, p. 144)

E, a respeito da palavra persuasiva, define:

A palavra interiormente persuasiva é uma palavra contemporânea, nascida numa zona de contato com o presente inacabado, ou tornado contemporâneo; ela se orienta para um homem contemporâneo e para um descendente, como se fosse um contemporâneo. (BAKHTIN, 1998, p. 146).

É importante observar que a palavra interiormente persuasiva constrói uma concepção de ouvinte-leitor e há flexibilidade e dinamismo na elaboração da palavra. Esta é colocada à prova pela objetivação e pelo diálogo, processo pelo qual “a figura do homem que fala e sua palavra tornam-se objeto da imaginação literária criativa.” (BAKHTIN, 1998, p.147). Neste conflito entre a palavra, o outro e o autor surgem representações romanescas e procedimentos de criação no romance, que podem ser relacionados em três categorias básicas:

A Hibridização:

[...] É a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências lingüísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas. (BAKHTIN, 1998, p. 156)

A Inter-relação dialogizada das linguagens:

[...] Aqui já não há mais a fusão direta de duas linguagens no interior de um só enunciado – é uma única linguagem que é atualizada e enunciada, mas apresentada *à luz de outra*. Esta segunda linguagem permanece fora do enunciado, não se atualiza. (BAKHTIN, 1998, p. 159)

Nessa categoria encontramos dois processos para a representação da dialogização:

A estilização, definida como “A forma mais característica e nítida deste aclaramento mútuo das línguas na dialogização interna [...]”, e “[...] toda estilização verdadeira é a representação literária do estilo lingüístico de outrem.” (BAKHTIN, 1998, p. 159).

E a variação:

[...] A variação introduz livremente um material da língua de outrem nos temas contemporâneos, reúne o mundo estilizado com o mundo da consciência contemporânea, põe à prova a língua estilizada, colocando-a em situações novas e impossíveis para ela. (BAKHTIN, 1998, p. 160)

A terceira categoria é Diálogos puros:

[...] O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce; aqui a coexistência e a evolução se fundem conjuntamente na unidade concreta e indissolúvel de uma diversidade contraditória e de linguagens diversas. Este diálogo está carregado de diálogos romanescos saídos pragmaticamente do tema; dele, isto é, do diálogo das línguas, ele empresta seu desespero, seu inacabamento e sua incompreensão, sua concretude vital, sua “naturalidade”, tudo aquilo que o diferencia tão radicalmente dos diálogos puramente dramáticos. (BAKHTIN, 1998, p. 161,162)

Destacadas as três categorias, Mikhail Bakhtin focaliza as necessidades para a elaboração estética do gênero romanesco, na representação da linguagem literária:

O romance não apenas não dispensa a necessidade de um conhecimento profundo e sutil da linguagem literária, mas requer, além disso, o conhecimento das linguagens do plurilingüismo. O romance requer uma expansão e aprofundamento do horizonte lingüístico, um aguçamento de nossa percepção das diferenciações sócio-lingüísticas. (BAKHTIN, 1998, p. 163)

Em *Fazenda Modelo*, o plurilingüismo manifesta-se e cria a sua originalidade estilística por meio do narrador-personagem, Adão, ou João Adão e do patrão, que, como fio condutor da narrativa, caracteriza-se essencialmente social, ainda que em uma supra-realidade, experimentando posições ideológicas, manifestando o discurso de outros em suas falas, como o discurso do patrão e dos mitos, em constante diálogo com a história e os extratos ou substratos culturais.

Essa consciência condutora da narrativa revela a construção de uma inter-relação 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. Assim, a narrativa abre-se ao leitor-ouvinte com flexibilidade e dinamismo, ampliando os horizontes lingüísticos pela palavra interiormente persuasiva.

A multiplicidade lingüística gerada pelo dialogismo cultural e textual em *Fazenda Modelo* reflete o jogo constituído pelo plano de composição na montagem do texto, que confere unidade e abertura à narrativa, segundo o conceito bakhtiniano de dialogismo, focalizado na leitura de Robert Stam em *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa* (1992):

[...] Em “A Questão dos Gêneros do Discurso”, Bakhtin oferece uma formulação clara do dialogismo do enunciado: “Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto-suficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro... Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal [...]” (STAM, 1992, p. 72-73)

Robert Stam também destaca que o conceito bakhtiniano de dialogismo acrescenta, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, uma visão saussuriana da linguagem, colocando-o como “jogo da diferença entre o texto e “todos os seus outros: autor, intertexto, interlocutores reais e imaginários e o contexto comunicativo”. ”(BAKHTIN apud STAM, 1992, p. 73). Esse jogo revela que:

“É só através dos olhos de uma outra cultura”, escreve Bakhtin, “que uma cultura estrangeira se revela da maneira mais completa e profunda”. Mas este encontro dialógico de duas culturas não deveria implicar uma perda de identidade de nenhuma delas; em vez disso, “cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente.” (STAM, 1992, p. 78)

Com a estilização paródica dos gêneros do discurso, caracterizada em nosso primeiro capítulo, *Fazenda Modelo*: novela pecuária estabelece constante diálogo entre suas unidades narrativas, mediando relações comunicativas entre o enunciado e as identidades culturais e textuais ligadas ao discurso do outro. Assim, revela-se um jogo de composição que não destrói as formas discursivas evocadas, mas ecoa valores, questionados e confrontados por uma perspectiva de resistência.

A coexistência de linguagens e uma consciência de totalidade temporal são acentuadas pela relatividade do sujeito e suas tensões em relação ao mundo, proporcionando a expansão de sentidos e significações.

*[...] A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração [...]
(BUARQUE, Chico. 1967)*

3. NAS FAZENDAS DA NARRATIVA

3.1. A FICÇÃO

A canção “Roda Viva”, composta por Chico Buarque em 1967, apresenta a metáfora do tempo contínuo, a imagem do movimento circulatório, no qual a dimensão mítica projeta a tensão eu/mundo sob a força criadora e destrutiva do tempo, que se revela no instante e na eternidade, indissolivelmente, ligado ao espaço.

O tempo na canção de Chico Buarque aparece como elemento estrutural, em ritmo, compasso e andamento, como também é tematizado, é conteúdo da obra, focalizando o mito do tempo.

Conforme Benedito Nunes “para narrar – e também para criar musicalmente – precisamos do tempo” (NUNES, 1988, p. 6), e, citando Thomas Mann, destaca que “[...] o tempo é elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida, está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço, é também o elemento da música...” (MANN, 1980 apud NUNES, 1988).

O processo artístico observado na canção “Roda Viva”, articulando tempo, espaço e mito, pode ser verificada em *Fazenda modelo*: novela pecuária, na narrativa, esses elementos movimentam-se em processo de construção de uma temporalidade mítica, na relação das estruturas literária e temático-social, revelando um entrelaçamento das dimensões histórica, contextual e textual na matéria da criação literária, e caracteriza a narrativa como de tensão transfigurada, que segundo a definição de Alfredo Bosi (1992) entra no “círculo da invenção mitopoética”, rompendo com os limites do gênero na construção de uma supra-realidade.

Para percorrermos o processo de transposição mítica da realidade, em *Fazenda Modelo*, partimos do levantamento e análise dos elementos de ficção narrativa: espaço-tempo, personagens e enredo.

No plano da ficção ou da diegese, o eixo narrativo é regido pelo cronotopo artístico que, conforme, teoria de Mikhail Bakhtin (1998) caracteriza a “indissolubilidade de espaço e tempo na narrativa” (BAKHTIN, 1998, p. 211) e é elemento fundamental para a determinação do gênero e suas variações na construção da narrativa literária.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui 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 medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1998. p. 211)

Penetrando no movimento do enredo, a narrativa apresenta-nos uma comunidade bovina vivendo em uma fazenda, a Fazenda Modelo, focalizada em três momentos: no estado inicial o ambiente é caracterizado por uma liberdade natural e total; no segundo momento, apresenta-se o processo de inserção de um poder regulador, representado pela personagem Juvenal, que implanta um projeto de desenvolvimento, a partir do controle de qualidade do rebanho; e no terceiro momento apresenta-se a falência do sistema instituído pelo poder de Juvenal, marcando um tempo de destruição, que projeta a possibilidade de novas experiências para a comunidade, com a plantação agrícola. Devemos observar que esse enredo marca uma unidade central da narrativa e se desdobra em outras duas unidades.

Há um aparente encadeamento temporal criado pela estrutura da fábula, como referência de um tempo mecânico da narrativa, mas que perde sua estabilidade com a construção de um tempo mítico, enfatizando as condições do indivíduo do mundo moderno, na perda de sua individualidade, de sua autonomia. Segundo Benedito Nunes (1988):

A rigor não há um tempo mítico, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer dizer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado. Será mais correto dizer que o mito relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva – tal o drama do Éden – e a repetição dessa origem – a nostalgia do paraíso perdido num presente intemporal, que se insinua na linha mutável da vida individual. (NUNES, 1988, p. 66,67)

Em *Fazenda Modelo*: novela pecuária, Chico Buarque criou um espaço fabular, deslocando o espaço da construção narrativa para um universo subjetivo e fragmentado, transpondo a crise do homem contemporâneo para o símbolo, mítico e

coletivo, no qual a sociedade dos homens é metaforizada em “bois”, “a comunidade vacuum” (BUARQUE, 1975, p. 22). Essa postura caracteriza a fuga da individuação, a instabilidade da perspectiva espaço-temporal e a busca do mito, elementos típicos da arte moderna de vanguarda.

O processo de efabulação da narrativa é estabelecido no primeiro parágrafo, com o uso da expressão inicial “era assim:”, constituindo uma paródia do início das fábulas tradicionais. Nessa expressão, podemos observar que a forma do verbo “ser” no pretérito imperfeito (era) indicando um passado inacabado, contínuo ou um processo aberto, e associado ao advérbio de modo “assim”, que indica uma feição ou forma particular, produz um efeito de contraposição à expressão “era uma vez” das tradicionais fábulas, as quais estabelecem unidade temporal de causa e efeito, determinando a idéia de começo, meio e fim.

Na narrativa *Fazenda Modelo* a noção espaço-temporal, desenvolvida no percurso narrativo, constituída pelo cronotopo, permite a expansão espaço-temporal, pois a expressão “era assim” sugere um modo ou conceito, um estado determinado, enfatizando o espaço da ação narrativa e uma posição do sujeito diante de fatos e imagens, mas sem estabelecer uma relação direta de causa e efeito.

ERA ASSIM: o que quiser que tenha, tinha. Tinha arrebol? Tinha. Rouxinol? Tinha. Luar do sertão, palmeira imperial, girassol, tinha. Também tinha barranco, às vezes lamaçal, o diabo. Depois bananeira, até cachoeira, mutuca, boto, urubu, horizonte, pedra, pau, trigo, joio, cactus, raios, estrela cadente, incandescências. Enfim. (BUARQUE, 1975, p. 19)

O trecho é marcado pelo uso de aliterações, alternando sons de consoantes sonoras – m, n, nh, l - e consoantes surdas – q, p, t. Essa disposição sonora reforça a idéia de duplicidade e contraste, na exposição dos elementos positivos e negativos que caracterizam o espaço narrativo, a fazenda modelo.

O recurso poético aproxima poesia e prosa e, gradativamente, a seqüência conduz a um estado de instabilidade do ambiente, revelando uma relatividade da identidade espacial coletiva. Por um lado, a liberdade total e por outro, a constatação da negação do ciclo natural do tempo.

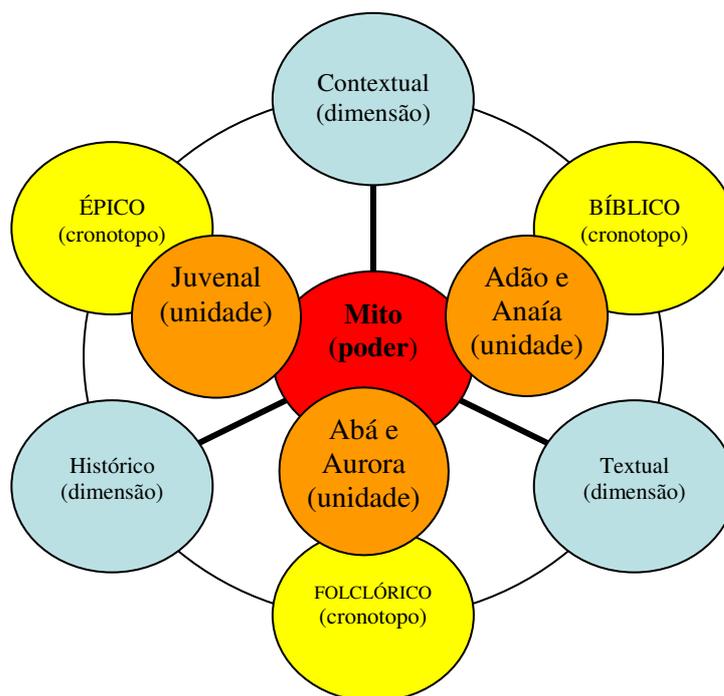
Bois, vacas, bezerros andavam misturados (cerca não tinha) pelos alqueires. Ao todo éramos doze mil cabeças, ou cento e vinte, ou doze milhões, não sei, éramos muitas cabeças mas ninguém sabia o resultado do último censo. Um touro vivia copulando à vista de todos, ao ar livre. Algumas leis havia sim. [...] As estações não se entendiam e a primavera jamais floriu. (BUARQUE, 1975, p. 19,20)

As relações entre significante e significado, entre sons e formas expressam as ambigüidades e a reflexão crítica da condição do indivíduo em tensão com o mundo, construindo, pela linguagem, a transposição mítica da realidade:

[...] Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer abertas para o passado que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade, confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade: esta, reintegrada no Arqui-Ser, que a ultrapassa e abarca, é parte da luta eterna entre as forças divinas e demoníacas [...] (ROSENFELD, 1985, p. 90)

O tempo mítico desdobra o enredo ao plano dos mitos, transpondo o tempo histórico ao qual está ligado, modelando o tempo em três unidades narrativas, inter-relacionadas e relativamente autônomas, identificadas por núcleos de personagens. Essas unidades estabelecem diálogo constante com as três possíveis dimensões de análise narrativa: a histórica, a contextual e a textual.

Esse processo revela, em *Fazenda Modelo*, a busca do mito pela recomposição de arquétipos extraídos das imagens míticas de três fontes distintas: a bíblica, a folclórica (de origem medieval) e a grega, e os desdobramentos de seus percursos cíclicos (cronotopos), que, conseqüentemente, implicam na caracterização de gêneros e variações textuais envolvidos na composição da obra.



8 – plano de transposição mítica

Na unidade do narrador – personagem, Adão, o plano narrativo evoca o mito bíblico da criação do homem, ou seja, as origens humanas. Adão carrega consigo o drama do Éden e é símbolo do pecado original, que segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, traz “a perversão do espírito, o uso absurdo da liberdade e a recusa da dependência do criador”, conduzindo-o à morte, e paralelamente é representação de uma natural renovação, um novo Adão para cada grande época histórica, configurando o eterno retorno.

Não vou posar de sabido, mais sabido que o destino, depois do que o destino me aprontou. Porém, tirando pelo cálculo provável das bondades e maldades correntes por aí, a soma das nossas felicidades já deixava prever algum desastre. Não há pior agouro que o abuso de alegrias. Quero com isso deixar claro que a desgraça não me surpreendeu. Pelo contrário, já estava prevista muito antes do primeiro grito de Anaía. (BUARQUE, 1975, p. 115)

O trecho marca a consciência, não apenas individual, mas também coletiva, de um destino pré-figurado, que decorre em um raciocínio lógico, no qual presente, passado e futuro encontram-se e determinam o fim desastroso, compreendido e previsto pela personagem.

Ao simbolismo de Adão une-se a imagem de Anaía, a personagem surge como representação de Eva:

[...] - Ai, Adão, que horror! Aiaiainhê, essa dor não é só minha ... – e esse filho não era só nosso, dizia em seu delírio. Que era um mundaréu em seu ventre, imaginem, doendo, gemendo, explodindo. O crime, a guerra, a bomba atômica, nada disso ignoro. [...] (BUARQUE, 1975, p. 85)

Símbolo do elemento feminino no homem, em um plano de interioridade, Eva representa a primeira mulher, a mãe de todos os vivos:

Volto a Anaía, fio da minha história. [...] Daí eu puxava assunto dos nossos anos mais moleques, negócio de ficar sentando um no colo do outro e sair correndo com o impulso de quem vai até o fim do mundo sem jamais cruzar a Via Anchieta porque é arriscado e não dá tempo e é melhor esperar o dia da gente ver direito como é mesmo o mar. Convenhamos que aquilo fora felicidade sim, mas uma felicidade bruta que é preciso lapidar com todo o esmero. Resulta a pedra doce sem arestas. Como o nome de Anaía. E você não acha Anaía um nome líquido, gostoso, escorregadio na boca? Eu que fiz, olha aí: Anna Maria – Anamaria – Anamaía – Anaía. Amo Anaía. (BUARQUE, 1975, p. 83)

Desencadeada a memória do narrador-personagem, a imagem de Anaía, aparece associada a um momento de êxtase de Adão, a tomada de consciência de uma “felicidade bruta”, ou seja, primitiva, que remete ao texto bíblico da criação do homem e da mulher: “Adão pôs a sua mulher o nome de Eva, porque ela era a mãe de todos os viventes.” (BÍBLIA, Gen 3, 20). O momento é revestido de ironia, ao estabelecer uma comparação do desejo despertado com o “impulso de quem vai até o fim do mundo sem jamais cruzar a Via Anchieta”, e logo freado, interrompido porque “é arriscado”, “não dá tempo”, e “é melhor esperar”.

Também, o Adão de *Fazenda modelo* nomeia sua esposa Anaía, o nome é composto pela aglutinação dos nomes Anna e Maria, cujo efeito destaca o recurso

poético da aliteração, com as consoantes “m” e “n”, e a vogal “a”, marcando um ritmo ondulante, reforçando a idéia de umidade (água) atribuída ao nome de Anaía, com o qual podemos associar ao simbolismo da água: fonte de fecundação e representação da flutuação dos desejos e sentimentos.

O sentido unificador do símbolo Adão/Anaía projeta uma consciência individual da personagem Adão, da qual ele busca extrair verdades universais sobre o curso natural da vida e a existência de um poder atuante sobre as ações humanas, denominada por ele como “destino”. Essa força criadora e destrutiva do tempo concretiza-se na imagem pré-figurada da morte de Anaía:

De manhã vieram carregar o corpo e as crianças descobriram um ruído de boca que me aturdiu. Depois veio o Dr. Kernig explicar o filho, qual trigêmeos nada, que era uma mostro, um janicéfalo. Era quase que só uma cabeça, uma cabeça gigantesca e com duas faces, disse o doutor, faces que não podiam se encarar, não me olhem assim, reparem não. adeus. (BUARQUE, 1975, p. 122)

Nessa relação mítica e literária com o futuro, manifesta-se o sentido escatológico, na temporalidade narrativa:

[...] O futuro, aqui, esvazia-se de um outro modo. Ele é compreendido como o fim de tudo o que existe, como o fim da vida (nas suas formas passadas e presentes). Nessa relação, é indiferente se o fim é considerado como uma catástrofe, uma simples destruição, um novo caos, como o crepúsculo dos deuses ou o advento do reino de Deus, o que importa apenas é que o fim seja esperado por tudo o que existe, e além disso, que seja um fim relativamente próximo. A escatologia sempre percebe esse fim de modo que o segmento do futuro que o separa do presente desvaloriza-se, perde o significado e o interesse: é o prolongamento inútil de uma duração indeterminada do presente. (BAKHTIN, 1998, p. 265)

O sentido escatológico constitui uma dos aspectos da chamada “*inversão histórica*” teorizada por Mikhail Bakhtin ao tratar das características do tempo nas formas antigas do romance.

[...] A essência de tal inversão resume-se no seguinte: o pensamento mitológico e literário localiza no passado categorias como o objetivo, o ideal, a equidade, a perfeição, o estado harmônico do homem e da sociedade, etc. Os mitos do paraíso, da idade do ouro, da época heróica, da antiga verdade, as noções mais tardias sobre o estado da natureza, sobre os direitos naturais congêntos e etc., são as expressões dessa inversão histórica. [...] (BAKHTIN, 1998, p. 264)

Nos capítulos XI – “Kulmaco Ltda” e XV – “Anaía”, meu amor, nos quais se concentra a exposição da vida de Adão, há uma intensa fragmentação da linguagem, reflexo da consciência da proximidade do fim, assim caracteriza-se a tentativa de prolongar o presente e a chegada da destruição prevista pela máxima “Não há pior agouro que o abuso de alegrias”, que expressa um conteúdo moral e metafísico, na inserção de valores eternos.

[...] A pobrezinha já não gritava, pior, ofegava e sussurrava palavras odiosas, anunciava o dilúvio, o fim do mundo, o caos, coisas que deve ter ouvido desses homens que descem a rua carregados de rancores, vocês não reparam. E o que aumentava o mal-estar lá dentro era o calor e a falta de ar, mais a falta do esgoto que ainda não ligaram, tudo isso agravado por essa última reforma. Um problema de ventilação que carecia de estudo. [...] (BUARQUE, 1975, p. 88)

Como podemos observar, estabelece-se uma tensão entre símbolo e alegoria, e o conjunto simbólico - Adão/Anaía - é desarticulado pela dialética da alegoria, que segundo Jeanne Marie Gagnebin:

A alegoria cava um túmulo tríplice: o sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas. (GAGNEBIN, 2004, p. 39)

Anaía que era o “fio da história” de Adão, ou seja, a imagem representativa de sua identidade, agora é instabilidade e degradação:

[...] Nem confundam com a Anaía habitual que sempre foi um doce, sempre deu gosto de se apresentar. Mas eis que prenhe pela oitava vez, após sete partos tranqüilos, deu para sofrer assim. Também não era à toa que a sua barriga, enorme barril, estava que estava que queria estourar no minuto seguinte. Como já não havia pano que cobrisse tanta barriga, a gente tinha que ficar vendo aquilo inchar. E como faltava pele para suportar tamanho volume, a minha Anaía começou a rachar, bojuda e estriada que nem concha. Era aflitivo. [...] (BUARQUE, 1975, p. 81,82)

O narrador-personagem também é chamado de João-do-patrão, que confere ao personagem uma carga simbólica e outra alegórica, cruzando aspectos da vida individual e da vida coletiva.

[...] Somos todos uns joões, levando drible da vida como eles dizem. É de João que a gente se trata: João-da-forma, João-do-forno, João-da-marmitta, João-da-manilha, João-do-mandril, tem um que é João-da-serra e eu nunca soube se trabalha na carpintaria ou se é de Cubatão. Foi esse que, na brincadeira, me pôs o apelido de João-do-patrão. (BUARQUE, 1975, p. 84-85)

Podemos destacar, nesse trecho, a composição de um jogo alegórico, que revela tensões entre o coletivo e o individual, em um plano histórico social, com a apresentação dos operários da fábrica Kulmaco Ltda, que, assim como Adão, são denominados João, acrescidos de uma alcunha que os caracteriza no meio social: João Martelo, João Batista, João-do-contrá, João Paixão e João-do-patrão. E, ao mencionar o personagem João-da-serra, de forma sugestiva, por meio da dúvida, insere um elemento circunstancial – Cubatão – em contraposição a um elemento universal – trabalhar na carpintaria.

O conflito de vínculo e oposição ao meio, na existência de Adão, desloca-se do ambiente conjugal para o ambiente de trabalho, no qual as tensões eu/mundo permanecem e abrem-se para as contradições sociais, projetando João Adão ou João-do-patrão como um elemento satirizado pelo grupo de operários, configura-se uma exclusão do indivíduo do seu próprio meio social:

Pois foi aí que se deu um fato constrangedor, difícil mesmo de contar. Eu estava encantado naquela toadinha mansa, na surdina, quando de susto rebenta uma zabumba. Atrás da zabumba um coreto desafinado, fora de ritmo, estragando o meu arranjo. Um contracanto indesejável, a melodia vulgar, vocês não reparam, uma letra indecente e cheia de palavrões:

“Do-patrão é um bom companheiro
Do-patrão é um amigo batuta
Do-patrão dá o c... por dinheiroooooooooo
Do-patrão é um filho da p...”

Eu poderia responder a meu modo, mas não me ocorreu nada assim de repente. [...] (BUARQUE, 1975, p. 117)

Configura-se uma desmistificação de Adão, o tempo bíblico, que conduz o destino em um movimento histórico e linear, transforma-se em silêncio, impossibilitando a afirmação de uma identidade, sem Anaía e sem os companheiros da fábrica, o que resta é destruição e o indivíduo em crise.

Em contraposição ao escatologismo da unidade do narrador-personagem, estabelece-se um novo cronotopo, que marca o movimento de outra unidade narrativa, regido por fundamentos folclóricos e caracterizado pelas representações de um tempo produtivo e da vida coletiva:

[...] É um tempo laborioso. A vida cotidiana e o consumo não estão separados do processo de trabalho e de produção. Mede-se o tempo pelos acontecimentos do trabalho (as fases do trabalho agrícola e as suas subdivisões). Na luta coletiva do trabalho contra a natureza é que se forma essa sensação do tempo; ela nasce da prática coletiva do trabalho; sua diferenciação e constituição servem aos objetivos dessa prática. (BAKHTIN, 1998, p. 317)

Em *Fazenda Modelo*, aspectos do cronotopo folclórico desenvolvem-se na unidade narrativa que denominamos Abá/Aurora, na qual o projeto de desenvolvimento de Juvenal é aplicado:

[...] “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. Pois sim, lê Juvenal, o clima proporciona forrageiras de boa qualidade sob a ação das chuvas de outubro a abril e de qualidade bastante inferior e escassas no período de maio a setembro. Abá quer vê-la um minuto só, trocar duas palavras, mas há índices satisfatórios de ganho de peso dos animais no primeiro período [...] (BUARQUE, 1975, p. 40)

A construção da temporalidade mítica, na nessa unidade narrativa, destaca as personagens Abá e Aurora, seguidas das vacas do curral, relacionadas em uma listagem: Baixinha, Balbina, Beleza, Betina, Calu, Bidu, Baronesa e outras que geraram os filhotes de Abá, cujos nomes são iniciados pela letra L: Lubino, Latucha, Lustroso, Lin, Ladislau, Lumaca, Lactâncio, Lia, Laranjinha e demais novilhos, que representam a nova geração da fazenda modelo.

A simbologia contida nos nomes de Abá e Aurora representa essa tensão entre o velho e o novo, aproximando e rompendo estruturas. Abá, na língua tupi significa Homem, enquanto Aurora é o signo das promessas, de todas as possibilidades, elemento positivo contra as forças do mal. Na narrativa *Fazenda Modelo* Abá associa-se a um elemento conservador e Aurora à ruptura.

Abá alia-se a nova-velha ordem de um poder opressor:

Bem-posto na Estância Castelã, Juvenal recebeu com encanto a adesão de Abá. Aliás, todas as classes ditas produtoras manifestaram sua imediata solidariedade, como era de se esperar. Fazendas limítrofes e antípodas enviavam flores e telegramas, o que é protocolar. [...] Mas o notável, entre tantos inacontecimentos, é que no descampado ninguém mais reagia à desmama, à descorna e à emasculação. Até parece que de repente o povo da nossa Fazenda se civilizou. (BUARQUE, 1975, p. 38) .

Podemos destacar nesse trecho a negação espaço-temporal, por meio da linguagem, no uso reiterado de substantivos com a prefixação “des”, negando a natureza: desmama, descorna descampado; também reforça o sentido da negação, os neologismos: emasculação e inacontecimentos.

O conjunto Abá/Aurora representa um movimento de junção e disjunção, desenvolvendo a idéia de identidade e transformação. Antes de Abá aderir ao projeto de Juvenal, caracterizava-se um estado de harmonia entre Abá e Aurora:

Se inventavam famílias como os bezerros Abá e Aurora que se apresentaram numa enxurrada dessas. E com prazer que se deixaram arrebatados pela corrente, romperam comportas, dançaram o beguine, trocaram begônias e foram pousar na pradaria onde se amaram sem pensar. [...] Junto ruminavam coisas como justiça, abundância, mundo melhor, um mundo fundado no nada feito [...] (BUARQUE, 1974, p. 21)

A personagem Aurora representa o elemento feminino de contraponto para caracterização da identidade de Abá, quando esse apóia o projeto de desenvolvimento em *Fazenda Modelo*, realiza-se um movimento de disjunção da imagem, com a separação física e afetiva de Aurora, já que esta foi confinada no cocho, e Abá no touril. Nesse momento, inicia-se a transformação de Abá no touro reprodutor da Fazenda Modelo. O reencontro com Aurora no capítulo XII, mostra a distância entre os dois, Aurora continua unida ao coletivo, à sua classe, já Abá é transformado pelo poder e não se identifica mais com o grupo:

Por mais que não quisessem, elas queriam rever Abá. Os rabos de dengo. Não acreditavam que hoje Abá fosse outro, Abá nem cogita, é usina. Estacionaram á porta do novo touril, maciço clássico de mármore. Já dentro, elas:

- Abá!

- Abá não, Incitatus. Podem me chamar de Incitatus.

[...]

- Estamos no poder.

(BUARQUE, 1974, p. 93)

Com a construção de uma nova imagem espaço - temporal voltada para os valores da vida cotidiana, em um estado de tensão entre o coletivo e o individual, a estrutura observada, nessa segunda unidade, leva-nos ao método rabelaisiano, teorizado por Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance* (1998), no qual estabelece a elaboração das séries do cronotopo de Françoise Rabelais. Entre as séries principais, que se cruzam, utilizando o grotesco e apresentando o corpo humano como um “medidor concreto do mundo, do seu peso real e do seu valor para o homem” (BAKHTIN, 1998, p. 285), destacamos em *Fazenda Modelo* a presença das seguintes séries:

1 . As séries do corpo do ponto de vista anatômico e fisiológico:

Juvenal invejava Abá da boca para fora. Lubino percebia que lá na garganta Juvenal tinha um nó que odiava Abá. O único rancor de Juvenal. Porque passando a garganta, lá no meio do intestino grosso, novamente Juvenal invejava Abá, admirava e lambia Abá. Mas isso Juvenal não queria admitir. Nem iria vomitar ali para o menino ver. Então ele confeccionava cada palavra cuidadosamente nos fundilhos. Bombeava-a devagarinho pelos canais

tortuosos. Na traquéia a palavra ganhava aspereza, arredondando-se em seguida no céu da boca. E acabava a viagem babada na ponta da língua, um catarro agri-doce. Uma palavra rasurada, interceptada, inconsistente de tão baldeada. Foi assim que Juvenal articulou a palavra orgasmo. (BUARQUE, 1975, p. 104,105)

Nesse trecho, Juvenal expressa a tensão entre corpo e palavra, abrindo um abismo entre esses elementos pela negação da vida corporal, reflexo de um quadro contextual, referente ao contexto de François Rabelais, e que podemos associar ao de Chico Buarque, considerando o período de repressão:

[...] em cuja ideologia o corpo humano é concebido somente sob o signo da corrupção e da aniquilação, em cuja prática cotidiana real reina uma licenciosidade corpórea, grosseira e suja. A ideologia não explicava nem comentava a vida corporal, ela a negava; portanto desprovida de palavra e de sentido, a vida carnal só podia ser licenciosa, grosseira, suja e autodestrutiva. Havia um abismo incomensurável entre a palavra e o corpo. (BAKTHIN, 1998, p. 285)

Em contraposição a essa ideologia, o personagem Lin expressa pela observação e consciência corporal, o domínio do pensamento e da consciência individual:

[...] Mas nas horas vagas Lin gostava dos seus cachos. Gostava de se cheirar as axilas, estalar as juntas, lavar as intimidades. Levava tempos compenetrado, examinando cada detalhe do próprio corpo, parafusando o umbigo, achando graça nas mamilas, estudando o urbanismo das veias. Percorrendo as veias atingiu o coração e começou a compreender as pulsações todas. As vibrações. Talvez, por algum motivo, desgostoso das coisas em volta, Lin foi ficando todo para longe, como que num oriente, como num tempo remoto, como um avô sábio, ficou feito um bos índicus. Já controlava de tal modo o coração que este nunca iria parar. Circulava pelas próprias artérias e chegou a explorar os nervos que levam ao cérebro. Daí poderia arbitrar a intenção de cada glândula, cada célula. Respirava com consciência. Com o pensamento poderia suspender a digestão agora, por exemplo. (BUARQUE, 1975, p. 102,103)

2 . As séries da nutrição:

[...] 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. (BUARQUE, 1975, p. 67)

Nesse trecho, ao processo de alimentação é atribuído duplo sentido, caracterizando uma metáfora da forma de dominação, pela imagem da imposição e repetição de hábitos que acabam por sufocar a capacidade de percepção dos vitelos.

3. Série da bebida e da embriaguez:

Kamorra e Katazan, incumbidos das castrações, mal comportavam a saliva nas bocas. Colhendo ovos e ovários, tilintando torquezas e torniquetes, quase que já degustavam os guisados do churrasco logo mais.
[...] Compassadamente foram brotando ninguém sabe de onde as mais requintadas receitas da nossa recente gastronomia típica. O baby-beef all'uterina, por exemplo, esteve magnífico. O churrasco ao vivo, ao live barbecue, como queria o menu. Cartilagem grelhada, língua defumada, rabada, criadillas regas a um sangue di Bue Stravecchio de ano ímpar. [...] (BUARQUE, 1975, p. 28-29)

A imagem descrita está ligada à noção de banquete, na qual o prazer, o riso e o grotesco marcam a idéia de abate do gado e do desejo devorador da carne.

4. Séries sexuais (copulação):

Um touro vivia copulando à vista de todos, ao ar livre. 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. 19-20)

O corpo é associado à prática libertina e à indisciplina, são constantes as descrições sobre as relações sexuais e os órgãos genitais. No capítulo intitulado Aurora, a personagem homônima expõe, explicitamente, seus desejos e prazeres, opondo-se ao sistema de poder representado por Juvenal:

[...] O ardor do momento não me deu tempo de criticar a posição. Invenção de Juvenal, diz que para aliviar o peso de Abá em cima de mim. Juvenal é muito ponderado. Só desconhece o prazer que é padecer aquelas arrobadas no dorso. Não calcula quanto eu desejava ser tão bem maltratada de novo, na roça sem programação, sem rampa, sem vergonha. [...] (BUARQUE, 1975, p. 44).

No capítulo intitulado Ouro Branco, no qual a reprodução é tema central, discutindo sobre a criação de um método para o controle de qualidade da reprodução da comunidade bovina, são descritos quatro processos: “coleta de sêmen na vagina”, “vagina artificial”, “coleta por massagem retal” e “eletro-ejaculação”. Os processos apresentados pelo programa administrativo de Juvenal fazem referências à potência e eficácia sexual, o esperma, e as implicações hereditárias: “[...] Quando o reprodutor é ativo e responde facilmente, o sêmen é colhido com rapidez e sem maiores contratempos. [...]” (BUARQUE, 1975, p.61).

5. Séries dos excrementos:

[...] E enlouquecia no seu labirinto, mergulhando contra as baías, chifrando a lua, mugindo para a terra, mijando no bebedouro. Para tamanho desvario, Juvenal não encontrava antídoto em nenhum dos modernos compêndios técnicos. [...] (BUARQUE, 1975, p.42).

A série dos excrementos aparece muitas vezes associada às séries sexuais:

[...] Quando via, já estava beijando o muro, os ladrilhos gelados da fachada. E deitava ali mesmo, dormia ali mesmo com a minha viola, viola minha, viola valiosa, mais preciosa que qualquer kombi. Acordava de manhãzinha com as calças molhadas, meladas, grudando na coxa. (BUARQUE, 1975, p. 88)

6. Séries da morte:

[...] Cuidado com os barrancos, foi o que ainda pensou Aurora depois de morta. Abraçado à mãe, Juvenal pensou que nada, isso dança, trança, cansa e logo amansa na estrebaria. Talvez encontre Latucha, pensou Aurora com o derradeiro lóbulo do cérebro, um lóbulo lírico. Pois que façam as sujeiras noutras paragens, pensou Juvenal afastando a defunta. E já recomposto e enxuto, lembrou que a Fazenda Modelo não é mais o baldio de outros tempos. [...] (BUARQUE, 1975, p. 129)

A morte de Aurora é colocada em plano simultâneo aos fatos que envolvem Juvenal e Lubino, exposta em seu aspecto coletivo e histórico, seu caráter destrutivo não é focalizado como importante. Em outro momento a morte é tema, apresentando sua inevitável condição fisiológica, que podemos destacar da unidade narrativa do personagem Adão, abrindo um diálogo entre dois pontos de vista e mostrando seu caráter destrutivo e final, em um plano individual:

É o que faz essa gente andar escondida pelos cantos escuros, falando sozinha e em código, trocando de nome e de endereço. Até definhar indigente num quarto sórdido, sem ninguém que lhe componha o terno, lhe enxugue a baba, lhe feche os olhos e lhe tampe as narinas com algodão. Ninguém que lhe reclame o corpo, defunto sem choro. O vizinho de cortiço e que vai reclamar da putrefação, vai chamar a polícia que vai enterrar sem terra o esquife de compensado em vala comum. Viram bem como é que termina a solidão? (BUARQUE, 1975, p. 120)

7. Séries da indumentária:

[...] Pois esses auroques viviam por aqui, andavam nus e sem se incomodar com os vírus da Jungla. Andavam em tribos, selvagens e arredios mas logo afáveis, querendo ajudar nos trabalhos para imitar boi civilizado. Querendo imitar os costumes civilizados, aprenderam a beber, tragar, tossir e se enrubar, gostaram de se vestir e apodreceram junto com a roupa. Foram enterrados de gravata, à beira da estrada que não chegam a usufruir. Os auroques. (BUARQUE, 1975, p. 92)

A roupa é representação da identidade de duas culturas em conflito, projeta-se a reflexão de conceitos sócio-culturais sobre o que é ser civilizado ou selvagem.

As séries desenvolvidas nessa unidade narrativa compõem episódios que representam acontecimentos da vida coletiva, seus costumes, suas transformações e divisões de classes.

Em oposição a esse tempo folclórico de aspecto cíclico e coletivo, e também ao aspecto histórico da primeira unidade, movimenta-se uma terceira unidade narrativa, identificada pela personagem Juvenal, o termo alude ao verbete Jovem, que tem sua origem do latim *juvenis*, e relativo ao termo, do latim tardio, *Juvenais*, substantivo masculino, no plural, que se refere às festas em homenagem à juventude, na antiga Roma, instituídas por Nero.²

Essas festas eram consagradas a deusa Juno, deusa da fecundidade, segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Greerbrant, no qual também é destacado o significado de Juvenis como força vital, encontrada no homem jovem. Portanto, podemos considerar que Juvenal abrange, em seu simbolismo, um princípio masculino e feminino. Como também podemos destacar o poder da força e do controle da fecundidade do rebanho.

Este quadro revela que não há espaço para o contraponto feminino, caracterizado nas outras duas unidades narrativas: Abá/Aurora e Adão/Anaía. Nesta, Juvenal representa a imagem do homem no romance grego, no qual: “[...] é um indivíduo privado e isolado. A culpa, o castigo, a purificação e a beatitude têm, por isso caráter individual e privado: é problema particular de cada homem. [...]” (BAHKIN, 1998, p. 241). E a ação da personagem está ligada por um “jogo do destino”, como ocorre com a personagem Juvenal, que é inserida no percurso narrativo por meio de uma ruptura, determinante para o estabelecimento de um “antes” e um “depois” para desencadear o enredo: “[...] Portanto já era tempo de impor a ordem à comunidade *vacum*.” (BUARQUE, 1975, p. 22)

Por meio de um documento que não cabe reproduzir aqui, porque muito extenso, e inosso, 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-mór da Fazenda Modelo. A ele todas as reses devem obediência e respeito, reconhecendo-o como seu legítimo chefe e magarefe. (BUARQUE, 1975, p. 25)

Definição do dicionário etimológico Nova Fronteira de Antônio Geraldo da Cunha, 2ª ed. 1997, p. 456

O trecho marca a tomada de um poder autoritário sobre a população bovina, momento em que Juvenal legitima sua condição de “chefe e magarefe”. O vocábulo magarefe corresponde a aquele que mata e esfolia reses no matadouro, o carniceiro, entretanto, ele também é um boi, e o adjetivo bom, antecedendo o substantivo boi, reflete uma força passiva e não possui conotação de bondade, mas de eficiência na prática de sua função, ele é um “bom boi” e não um “boi bom”:

É preciso esclarecer desde já que, se uma série de incidentes desagradáveis, arbitrariedades, atrocidades mesmo, passaram a ocorrer com frequência a partir de sua gestão, Juvenal e sua vontade estiveram sempre alheios [...] Certos indivíduos ficaram tão felizes com a nova situação que, no auge dessa felicidade, cometeram alguns desmandos. Mas a História há de isentar Juvenal, o Bom Boi, de toda e qualquer responsabilidade quanto aos fatos que se seguem. Todos sabem que ele sempre e apenas cumpriu ordens superiores. (BUARQUE, 1975, p. 27)

Deve-se observar que o cronotopo do romance grego é mais mecânico, e há referência de totalidade do enredo, como conceitua Mikhail Bakhtin:

O tempo de aventuras do tipo grego tem necessidade uma extensividade espacial abstrata. Naturalmente, o mundo do romance grego é cronotópico, mas a ligação entre o espaço e o tempo traz nele um caráter não orgânico, mas puramente técnico (e mecânico) (BAKHTIN, 1998, p. 224)

A ligação abstrata de tempo e espaço caracteriza o mundo dos romances gregos como “um mundo estranho”. Juvenal é inserido no espaço da narrativa de forma indeterminada e desconhecida: “ficou nomeado” e “apenas cumpriu ordens superiores”. (BUARQUE, 1975, p. 25)

Segundo Mikhail Bakhtin:

O mundo dos romances gregos é abstratamente estrangeiro, e ainda mais, estrangeiro do início ao fim, pois não se divisa nele, em nenhum lugar, a imagem do mundo familiar de onde veio e de onde observa o autor. Por isso, nele, nada limita o poder absoluto do acaso, e todos esses raptos, fugas prisões, libertações, mortes fictícias, ressurreições e outras aventuras fluem com facilidade e velocidade tão espantosa e sucedem-se umas às outras. (BAKHTIN, 1998, p. 226)

A caracterização de Juvenal apresenta em sua construção o uso de alcunhas: o Humilde, o Tenaz, o Justo, o Velho. Esse recurso é desenvolvido no decorrer da narrativa, marcando, ironicamente, a ação da personagem sobre as demais personagens, criando desdobramentos de sua imagem, que são apenas superficiais, sua força simbólica inicial permanece, constituindo-se a imagem do herói grego, portador de uma identidade singular e absoluta, que não sofre alteração e é resguardada das mudanças do espaço narrativo, mesmo sofrendo as ações do enredo.

As alcunhas constituem elementos de referência para os episódios e a caracterização das ações do herói, que se tornam ambíguas, pois trazem uma visão irônica, provocando uma relativização do herói, subvertendo seu discurso pela paródia, como por exemplo, no capítulo III, sob a alcunha de O Humilde, em que o discurso de Juvenal assemelha-se ao discurso de um cavaleiro medieval:

Agradecendo e transferindo a Deus os altos compromissos em que estava obrigado perante seu povo, Juvenal, o Humilde, absteve-se de maiores demagogias. Afirmou que cumpriria seu dever munido apenas do fervor e da continência de um cruzado. Apenas para a abnegação de seus assessores diretos, chamando-os de meus escudeiros, para que compartilhassem da árdua missão que lhe fora confiada. (BUARQUE, 1975, p. 30)

Em outro momento, em que a crise surge na Fazenda modelo, Juvenal reaparece, mas não é afetado: “[...] Quando a infecção chega a esse estágio, as juntas médicas já não se atrevem a operar. O remédio foi Juvenal reaparecer em público, através dum vidro blindado, um Juvenal, o Velho, com a cabeça coroada de nuvens grisalhas.” (BUARQUE, 1975, p. 126)

Juvenal é o centro organizador da unidade e pelo seu primeiro pronunciamento são apresentados outros personagens: os agentes de Juvenal, que, ironicamente, fazem parte do jogo de revelar e não revelar, com nomes sugestivos pela sua sonoridade: todos começam pela letra “K”. Segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007), “Ka” está ligado às forças vitais, a vida e a morte. Na cultura egípcia os sacerdotes de funerais eram chamados de servidores do “Ka”.

Primeiro pronunciamento de Juvenal:

- Vamos dar nomes aos bois.

Quatro agentes de confiança foram destacados para o serviço: Klaus, Karim, Kamorra e Katazan. (BUARQUE, 1975, p. 28)

As personagens são caracterizadas pelas suas funções no espaço narrativo: Klaus era cirurgião, encarregado de “descornar as bestas”; Karim, o artesão, encarregado da ferra; e Kamorra e Katazan que eram encarregados das castrações. Podemos destacar que todas as funções estão relacionadas à repressão e violência: descorna, ferra e castração.

Outros grupos de personagens, sem nomeação individual, são os de nomes prefixados pela negação com o prefixo “in”: indizíveis, invisíveis e os indivisíveis, que também representam elementos estrangeiros ao meio:

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 dó 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 nossa ordem, que não é nova nem nossa. Os indivisíveis gozam de haveres e poderes na Fazenda se não por escritura, ao menos por usucapião.[...] (BUARQUE, 1975, p. 38)

As três unidades narrativas, que coexistem em *Fazenda Modelo*, em um movimento circular, destroem e recompõem a história, numa visão irônica, em episódios fragmentados, mas que se encaixam em um todo inventivo e provocativo, efeitos da mediação entre o particular, com as séries da vida privada, e o coletivo, com seus referentes históricos e simbólicos, extraídos dos mitos e rituais. Conferindo à primeira narrativa de Chico Buarque uma complexa elaboração estrutural, que, em nosso estudo, apontamos alguns caminhos para a análise de uma obra repleta de desdobramentos.

As variações e representações ambivalentes verificadas no levantamento dos elementos da narração, nesse capítulo, projetaram um mosaico, articulado pela força de uma linguagem dialógica, estabelecendo pontos de entrelaçamento das unidades narrativas.

Observa-se que a postura artística de Chico Buarque une ideologia e método literário, e, independente do seu campo de atuação, o seu estilo caracteriza-se pelo domínio da palavra e pela essência literária. Como afirma Adélia Bezerra de Menezes ao caracterizar o autor: “[...] toda sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo, ficcionista e escritor de literatura infantil se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo do poeta.” (MENESES, 1980, p. 97).

3.2 A NARRAÇÃO

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã, parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande no bilhete pela federal
Todo mês
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando aumento
Para o mês que vem
Esperando a festa
Esperando a sorte
E a mulher de Pedro
Está esperando um filho
Pra esperar também
(BUARQUE, Chico, 1965)*

A canção “Pedro pedreiro” composta em 1965 por Chico Buarque caracteriza a expressão da variante utópica do compositor, no indivíduo em conflito com a sua realidade social e, excluído, projetando um outro tempo, em que espera ser feliz, tudo ainda está por vir e até o filho de Pedro nascerá para esperar também, repetindo o destino dos pais, no contínuo ciclo do tempo. A idéia é reforçada pela repetição constante do verbo esperar no gerúndio, ecoando uma angustiante espera.

Em *Fazenda Modelo*: novela pecuária as tensões do mundo, entre o individual e o coletivo, projetam-se em um espaço fabular, em que o narrador, em busca da verdade, cria a mediação entre o mundo factual e as suas representações.

Segundo Walter Benjamin (1994), na caracterização do narrador contemporâneo, dois aspectos são relevantes: suas raízes e a fabulação.

Assim como Pedro pedreiro, o narrador-personagem que figura em *Fazenda Modelo*: novela pecuária, com o nome de Adão ou João-do-patrão, situa suas raízes no povo, fazendo parte de uma classe operária e carente, constituindo-se como um ser social: “Meu nome é Adão, João Adão, e do patrão nunca fui nada nem nada tive. [...] (BUARQUE, 1975, p. 86)

Como fio-condutor da narrativa, Adão é o narrador das fábulas, narrando toda sua vida e a alheia, numa experiência individual e coletiva, seu modo de contar transita entre o eu, tu e ele, conforme teoria de Walter Benjamin (1994): “Em vez de me abafar e abafar vocês com problemas pessoais, retomo o álbum das modinhas. Tem mais, além das modinhas naquela época surgiu graças a Deus muito trabalho extra na fábrica para enganar o tempo.” (BUARQUE, 1975, p. 115)

Entre os vários aspectos dessa narrativa primorosa de Chico Buarque, destacamos a seguir as funções exercidas por esse narrador, segundo as funções relacionadas na teoria de Yves Reuter (2002), quanto ao modo de narrar.

Em *Fazenda Modelo*, o narrador-personagem, homodiegético, assumindo as funções comunicativa e metanarrativa, intervem na narrativa, caracterizando o seu modo de contar, conduzindo e mantendo contato como o narratário : “Por meio de um documento que não cabe reproduzir aqui, porque muito extenso, e insosso.” (BUARQUE. 1975, p. 25) ou em “Mas como ia dizendo, naquela transumância se desfaziam famílias e se constituíam outras.” (BUARQUE, 1975, p. 21)

Ou ainda, a função explicativa: “É preciso esclarecer desde já que, se uma série de incidentes desagradáveis, arbitrariedades, atrocidades mesmo, passaram a ocorrer com frequência a partir de sua gestão, Juvenal e sua bondade estiveram sempre alheios.” (BUARQUE. 1975, p. 27)

Podemos observar na seqüência desse trecho, a presença da função avaliativa sobre a personagem Juvenal: “Mas a História há de isentar Juvenal, o Bom Boi, de toda e qualquer responsabilidade quanto aos fatos que se seguem. Todos sabem que ele sempre e apenas cumpriu ordens superiores. Ordens misteriosas, talvez divinas.” (BUARQUE. 1975, p. 27)

Manifestando as funções testemunhal e generalizante, ou ideológica, revela aspectos do povo de Fazenda Modelo: “Sorte é que o pessoal do descampado, além de ignorante, é bem novidadeiro. O que passou de manhã, ninguém quer comentar depois do almoço.” (BUARQUE, 1975, p. 34)

O ponto de vista do narrador revela instabilidade, o enfoque narrativo alterna-se entre uma visão microscópica e outra telescópica, construindo um jogo de vínculo e oposição ao meio: “Visto de longe parece tudo igual. De perto, no cheiro, na pele e dentro dos olhos, a gente se distingue facilmente. Já nascemos bastante carimbados. [...]” (BUARQUE, 1975, p. 33).

A linguagem revestida de ironia provoca ambigüidades nas representações de valores, transcendendo o ponto de vista de Adão e experimentando posições ideológicas e suas tensões, em um processo de cruzamento de vozes, marcado pela estilização da linguagem, tema abordado no primeiro capítulo dessa dissertação, e pela variação de técnicas para representar a fala de outro. Segundo Mikhail Bakhtin (1998):

O conflito que ocorre no interior do discurso, o grau de representação das línguas sociais assim como o grau de sua individualização na representação, o plurilinguismo que o cerca, enfim, sempre funciona como fundo dialógico e ressonador – cria a variedade de procedimentos da representação da língua de outrem. (p.161)

Em *Fazenda Modelo*: novela pecuária esse conflito aparece quando se busca uma leitura da totalidade da obra, pois há uma intensa fragmentação da linguagem no interior da narrativa. Entre as técnicas de foco narrativo, destacamos a presença do discurso direto, caracterizando uma visão que passa pela personagem: “Primeiro pronunciamento de Juvenal: - Vamos dar nome aos bois.” (BUARQUE, 1975, p. 28)

O discurso indireto, passando pela visão do narrador:

[...] Aí Juvenal perdeu a cabeça e disse uma verdade. Disse que naquela fazenda, crimes, sumiços e barbaridades sempre houve e ninguém nunca se importou com isso. Agora as vaquinhas estão chocadas porque pode acontecer a seus filhos o que antes só acontecia ao filho da empregada. (BUARQUE, 1975, p. 93)

Marca-se, também, a presença do discurso indireto livre:

Tempo de olhar em frente. Esquecer as desavenças. Somos uma família. Marchando. Fé no Destino. Grandioso a Fazenda confia. Confiar na nova Fazenda que. Classes. Os menos favorecidos (olha nós) tivessem um pouco de paciência. Ninguém fez Roma. Da noite para o dia a pressa é inimiga e devagar se vai. Os menos qualificados (olha nós de novo) esperassem no descampado que descampamos. E aí, pelo que entendi, estou de pleno acordo com o Juvenal. [...] (BUARQUE, 1975, p. 35)

Observando os três fragmentos, observamos o confronto de classes e expressões de poder, a submissão de um e a indignação de outros.

As seqüências dos capítulos estabelecem uma articulação, produzindo efeitos com o diálogo de forças em oposição, como na passagem do capítulo X, “Povo na Praça” para o Capítulo XI, “Kulmaco LTDA.”

Nos últimos parágrafos do capítulo X, “Povo na Praça”, expressa-se a idéia de servilismo do trabalhador:

[...] Eu só queria ter minha Anaía ali perto para dizer se o Trabalhador era ou não a minha cara, em tamanho maior. Benzam-se a boca se não parece até que fui eu que posei para aquela escultura.

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. 79-80).

No início do capítulo XI, “Kulmaco LTDA”, representa-se o contraponto, reação à ironia do discurso do poder, caracterizado no capítulo anterior:

___ Aaiinnnheeegggggllllzzzzm!

Esse grito de Anaía, coitada, levava qualquer coisa de tétrico, desagradável mesmo. Nasal, gutural, animal, um coral de gritos desentoados. Vocês não reparem não. [...] (BUARQUE, 1975, p. 81)

Os procedimentos discursivos e os posicionamentos ideológicos explorados e a estilização da linguagem configuram o dinamismo da narrativa *Fazenda Modelo*: novela pecuária, em uma elaboração plurilíngüe e dialógica.

*[...] Será que será
O que não tem certeza, nem nunca terá
O que não tem conserto, nem nunca terá
O que não tem tamanho
O que será que será
Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Está na romaria dos mutilados
Está na fantasia dos infelizes
Está no dia-a-dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos
Em todos os sentidos
Será que será [...]
(BUARQUE, Chico, 1976)*

CONCLUSÃO

A canção “O Que Será” composta em 1976 por Chico Buarque é marcada pela dúvida e pela negação, busca uma resposta, mas multiplicam-se os sentidos, as faces, as classes, as idéias, as carências e as fantasias. Caminhos e vozes que se cruzam, em um mesmo campo de atuação.

Fazenda Modelo: novela pecuária também é expressão dessa dúvida, e assim como um labirinto, cujo centro é o poder, caminhos se cruzam, alguns têm saída, outros, constituem um impasse e esperam a revelação.

As múltiplas facetas que constituem a obra *Fazenda Modelo* revelam um verdadeiro mosaico construído por Chico Buarque, impulsionando-nos a reflexões sobre a literatura moderna brasileira e a própria condição do indivíduo diante de sua realidade, relativizado e em crise, apresentando-se incorporado a estrutura da obra.

Consideramos que a crítica literária realizada sobre a obra *Fazenda Modelo*: novela pecuária enfatiza sua dimensão histórica, partindo do enredo e de elementos factuais, como a relação entre o projeto de desenvolvimento da Fazenda Modelo e o período chamado de “milagre econômico” do Brasil dos anos 70, limitando a obra a um contexto circunstancial.

Nossa dissertação “O estético em *Fazenda Modelo*: novela pecuária, de Chico Buarque” reconhecendo a engenhosa composição, favorável a diversas possibilidades de estudo, buscou a valorização do estético, explorando os elementos de composição do plano de ficção narrativa e de montagem da obra, desenvolvendo um estudo de *Fazenda Modelo*: novela pecuária, que foi dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo, “Nas fazendas do mundo”, com o inventário das escolhas técnicas e de criação, pudemos verificar, nas relações estabelecidas entre enunciado e enunciação, o uso de processos de estilização paródica, que permitiram a caracterização da narrativa como literatura de resistência e associá-la ao artigo “Chico Buarque: o poeta do social e do feminino” de Adélia Bezerra de Meneses (2006), no qual afirma ser a obra de Chico Buarque compreendida em três grandes linhas de resistência: O lirismo nostálgico, em que se revela uma recusa de um tempo presente opressor, destacado em *Fazenda Modelo* pelo confronto entre o velho e o novo, no processo de transformação do espaço narrativo e também nas transgressões ao controle sexual do rebanho. Na segunda linha de resistência temos a variante utópica, revelando

um desejo de um outro tempo-espço, a espera de uma redenção, como no capítulo “Os predestinados”. Quanto a vertente crítica, destacam-se questões sociais como a manipulação do poder pelos meios de comunicação e a desqualificação do ser humano.

No segundo capítulo, “Nas fazendas da resistência”, percorremos teorias da literatura contemporânea, situando *Fazenda Modelo: novela pecuária* na perspectiva de uma literatura de tensão transfigurada, segundo teoria de Alfredo Bosi (1992). A classificação como uma narrativa de tensão transfigurada permitiu explorarmos reflexões sobre as tensões do eu/mundo, que caracterizam a crise do indivíduo no mundo moderno e suas representações na narrativa.

No terceiro capítulo, “Nas fazendas da narrativa”, nosso trabalho voltou-se para a análise e interpretação textual, destacando, nos elementos da ficção e da narração em *Fazenda Modelo*, o processo de transposição mítica da realidade na caracterização e articulação dos cronotopos que modelaram três unidades narrativas, identificadas por núcleos de personagem e se relacionam às três dimensões de análise narrativa: a histórica, a textual e contextual.

A estilização paródica, forçando os limites dos gêneros textuais, a transposição mítica da realidade, com a articulação dos cronotopos e a presença dos diálogos entre forças ideológicas e estéticas, como na tensão entre símbolo e alegoria, comprovam uma inventiva elaboração da linguagem, expressão das tendências da literatura contemporânea discutidas pela crítica literária.

O percurso que trilhamos nesse estudo mostra que *Fazenda Modelo: novela pecuária* é parte integrante do projeto estético de Chico Buarque, tanto na música como na literatura, em comunhão com as três linhas de resistência apontadas por Adélia Bezerra de Meneses no conjunto da obra de Chico Buarque como compositor.

Definitivamente, *Fazenda Modelo: novela pecuária* apresenta múltiplas possibilidades de estudo e análise, projetando-se além de uma leitura histórica circunstancial, referindo-se ao regime militar no Brasil da década de 70.

Esperamos ter contribuído para a possibilidade de lançarmos novos olhares para a obra *Fazenda Modelo: novela pecuária*, desmistificando esse vínculo tão acirrado com o contexto circunstancial e de produção, que é destacado como o alvo da narrativa. Todo autor está inserido em um momento histórico e inevitavelmente representações desse contexto marcam presença em sua produção, mas temos a certeza de que Chico Buarque ao compor *Fazenda Modelo: novela pecuária* transcende esse universo circunstancial.

Nossa leitura pouco se concentrou em uma leitura histórica e esperamos que no campo da estética, outras questões possam ser desenvolvidas nas “fazendas da teoria literária”, conscientes de que *Fazenda modelo: novela pecuária* é terreno para muitas discussões literárias, também presentes em outras narrativas de Chico Buarque.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W., KORKHEIMER, M., ADORNO, T.W., HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünenwald. [et al.]. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-273. (Os Pensadores)

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Vários tradutores. 4ª ed. São Paulo: Editora Unesp-Hucitec, 1998.

BARBOSA, Pe. A. Lemos. *Pequeno dicionário Português-Tupi*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970, p. 117.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras escolhidas; v.1)

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. As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho. In: *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 440-445.

_____. Narrativa e resistência. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp.118-135.

BUARQUE, Chico (Chico Buarque de Hollanda). *Fazenda Modelo: novela pecuária*. 5ª edição. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1975.

BUARQUE, Chico (Chico Buarque de Hollanda). *Fazenda Modelo: novela pecuária*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.

_____. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDIDO, Antonio. Louvação. In FERNANDES, 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, p.19.

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.]. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Assistentes: Cláudio Mello Sobrinho... [et. al.] 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FERNANDES, 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.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2004.

GOLDZTEJN, Hélio. Entrevista realizada com Chico Buarque pela revista Versus em 08 set. 1977. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2009.

MELLO, Heitor Ferraz. Alegorias do vazio. Maio/2003. Revista Cult nº 69. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 17 maio 2008.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Chico Buarque de Hollanda - Literatura Comentada (seleção de notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios)*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MENESES, Adélia Bezerra de. Chico Buarque: Poeta do Social e do Feminino. In DE CARLI, Ana Mery Sehbe. & RAMOS, Flávia Brocchetto (org.). *Palavra Prima: As faces de Chico Buarque*. Caxias de Sul – RS: EDUCS, 2006.

MENESES, Adélia Bezerra de. Tempos: tempos. In FERNANDES, 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.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed.rev. e ampl. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PINTO, Manuel da Costa. *Literatura Brasileira hoje*. 1ª ed. São Paulo: Publifolha, 2004. (Coleção folha explica)
- RANGEL, Malu. Me deixe mudo. In DE CARLI, Ana Mery Sehbe. & RAMOS, Flávia Brocchetto (org.). *Palavra Prima: As faces de Chico Buarque*. Caxias de Sul – RS: EDUCS, 2006.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. O texto, a ficção e a narração. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 73-95.
- STAM, Robert. Bakhtin: *Da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. 1ª edição. São Paulo: Ática 1992.
- SCLIAR, MOACYR. A celebração da gente humilde. In: FERNANDES, 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.
- SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Coleção Folha explica)
- SILVEIRA, Ênio. Comentário da Contracapa. In BUARQUE, Chico (Chico Buarque de Hollanda). *Fazenda Modelo – novela pecuária*. 5ª edição. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- VÁRIOS AUTORES – Chico Buarque – Entrevista - O pasquim – O som do Pasquim – 1975. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 17 maio 2008.
- ZAPPA, Regina & SOTO, Ernesto. *1968: Eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- ZILBERMAN, Regina. Não é conversa mole pra boi dormir. In: FERNANDES, Rinaldo 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.