

Ruminando a novela pecuária entre bois, vacas e bezerros: transgressão formal e cultura de proposta em *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque

Ruminating a novel about livestock farming, of oxen, cows and calves: formal transgression and proposal culture in *Fazenda Modelo*, by Chico Buarque

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva¹

Resumo

Este artigo possui o escopo de aviar uma análise de *Fazenda Modelo* (1974), de Chico Buarque, a partir da dicotomia teórica, cuja terminologia provém originalmente de Umberto Eco, cultura de entretenimento e cultura de proposta, ensejando demonstrar as transgressões formais e conteudísticas presentes na obra literária supracitada. A fim de alcançar os referidos objetivos, o artigo fora segmentado em duas partes distintas representadas por dois tópicos: num primeiro momento, optou-se por aduzir formalmente *Fazenda Modelo* ao leitor, a fim de familiarizá-lo ao enredo da novela e contextualizá-lo acerca das conjunturas que incitaram a elaboração e a publicação da obra em questão e levaram Chico Buarque a debutar na seara da literatura. No segundo tópico, a novela buarquiana é analisada segundo os preceitos teóricos apresentados, num movimento reflexivo e analítico que se propõe a demonstrar as variadas transgressões e subversões formais e conteudísticas presentes na tessitura textual de *Fazenda Modelo*. Recorre-se, para lograr os objetivos citados, a teóricos como Roland Barthes (2013), José Paulo Paes (1990), Regina Zappa (2011), Regina Zilberman (2004), Massaud Moisés (1995) e Leyla Perrone-Moisés (2016).

Palavras-chave: Novela; *Fazenda Modelo*; Chico Buarque.

Abstract

The focus of this article is the analysis of *Fazenda Modelo* (1974), by Chico Buarque, based on theoretical dichotomy and terminology which originate from Umberto Eco, in order to demonstrate *structural*, and content transgressions present in the above mentioned novel. In order to study these objectives, the article was organized into two distinct parts represented by corresponding topics. First, the decision to present the reader with *Fazenda Modelo* in order to become familiar with the plot of the novel, and to contextualize the conjunctures that incited the elaboration and publication of the novel under discussion, which led Chico Buarque to make his debut in literature. Secondly the Buarquian novel is analyzed according to the theoretical precepts presented, in a reflexive and analytical way that proposes to demonstrate the various formal transgressions and subversions, and content observed in the textual fabric of *Fazenda Modelo*. To achieve the aforementioned objectives, the work of the following theorists were used: Roland Barthes (2013), José Paulo Paes (1990), Regina Zappa (2011), Regina Zilberman (2004), Massaud Moisés (1995) and Leyla Perrone-Moisés (2016).

Keywords: Novel; Fazenda-Modelo; Chico Buarque.

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ e doutorando em Literatura Brasileira pela supracitada instituição. A teoria da autoficção e a faceta romancista de Chico Buarque são o cerne de sua pesquisa. E-mail para contato: literaturamimesis@hotmail.com

1. *Esse silêncio todo me atordoa: Fazenda Modelo e o nascimento de um autor*

Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade. Nesse caráter de origem está o seu critério — o único existente.

Rainer Maria Rilke

Na década de 1960, Chico Buarque era uma unanimidade nacional. Pelo menos até o momento em que canções como *Agora falando sério* e *Apesar de você*, e a peça *Roda Viva* desconstruíam a imagem de ‘bom moço’, então associada à sua figura, e apresentariam ao Brasil o perfil de um artista que faria uma ingente oposição à ditadura militar. Em tempos hodiernos, no entanto, podemos asseverar que Chico Buarque voltou a ser uma unanimidade nacional, não nos aspectos concernentes ao posicionamento político, mas sim no que tange à excelência, à diversidade e à relevância de sua produção artística: escritor, cantor, compositor e dramaturgo. Chico é um artista polivalente, de qualidade indubitável e dono de um extenso legado artístico. Independentemente do gênero ou estrato artístico ao qual se dedica, a produção artística de Chico Buarque

possui uma significativa propensão em abordar sutil ou incisivamente temas de cunho social ou político. E, assim, chegamos ao primacial instante de introduzirmos *Fazenda Modelo* (1974), visto que a novela de Chico Buarque, curiosamente pouco conhecida pelo público, alinha-se harmoniosamente a essa tendência de crítica social quase onipresente em seus trabalhos artísticos.

Fazenda Modelo é uma obra literária que pode, a princípio, ser inserida na categoria do gênero novela. A cautela acerca da identificação da estrutura genérica à qual pertence *FM*² é imprescindível, quase ineludível, já que o opúsculo narrativo de Chico Buarque abunda em pequenas transgressões, que serão abordadas mais adiante, à forma tradicional da novela. A narrativa foi publicada em 1974, portanto, pouco depois do AI-5³, em um dos momentos mais turbulentos

² Para evitarmos certa repetição que pode soar desagradável, doravante, usaremos livremente a sigla *FM*, quando nos referirmos à *Fazenda Modelo*.

³ O Ato Institucional nº. 5, instaurado no dia 13 de dezembro de 1968, recrudescer de vez o cenário político e social do Brasil. As políticas de governo da ditadura tornaram-se ainda mais truculentas e opressoras, o Congresso Nacional fora fechado, a censura passou a atuar com mais rispidez e praticamente institucionalizou-se a tortura aos que se opunham ao regime militar.

e sombrios da história brasileira, em que a opressão e a censura da ditadura militar operavam em seu modo mais agressivo e irreduzível, cerceando drasticamente a liberdade de expressão e submetendo os artistas a austeras exigências para que conseguissem autorização que outorgasse a circulação legal de suas produções artísticas.

A fábula ou o enredo de *FM* é capciosamente simples: bois, vacas e bezerros habitam uma fazenda-país chamada *Fazenda Modelo* e têm o seu cotidiano narrado também por bois e vacas. O cerne da novela, no entanto, consiste em uma narrativa pretensiosa acerca do processo de industrialização vertiginosa e da busca desmesurada do progresso a qualquer custo. Neste processo, que alude ao milagre econômico defendido pelos militares, as classes sociais são postas num esquema dialético em que o leitor atento poderá observar, além das críticas sociais concernentes àquele momento histórico, as engrenagens do poder em execução: uma pequena classe dominante explorando excessiva e deliberadamente a grande falange menos favorecida materializada, na novela, na classe dos trabalhadores. Bois e vacas que são impelidos a

abdicar de sua individualidade e de sua liberdade em prol da ordem e do progresso propugnados e apregoados pela classe dominante e pelos agentes do governo-fazenda. Regina Zappa, em um excerto esclarecedor, auxilia-nos em demasia:

A novela caçoa das mazelas do milagre econômico do Brasil dos militares e apresenta uma sociedade de bois que perde seu estado natural e a liberdade dos indivíduos em nome do progresso, porque a fazenda, embora bonita, dava prejuízo. Assim Chico zombava do bordão ame-o ou deixe-o que se espalhou pelo Brasil, servindo de alicerce para uma sociedade autoritária e conservadora. (ZAPPA, 2011, p. 303)

Embora aparentemente estrambólica, por usar bois e vacas como personagens e narradores, a animalesca empreitada literária de Chico Buarque, a antropomorfização de gados, não era precisamente original. O uso desse recurso narrativo que lança mão de bovinos a fim de externar uma crítica social ou de transmitir um ideal com escopo, geralmente, questionador da realidade social e política do Brasil já fora empregado antes (embora poucas vezes), e é possível que Chico Buarque, como leitor voraz e inveterado, tenha usado essas

experiências literárias precedentes como esteio estrutural e conceptual para a sua *novela pecuária*. Zilberman nos alerta sobre esse possível parentesco de *FM* com obras anteriores e cita alguns exemplos, endossando a ideia de que a novela estaria

inserindo-se numa tendência da prosa brasileira, especialmente da narrativa curta, que, nas mãos de João Simões Lopes Neto, autor de ‘O boi Velho’, dos *Contos gauchescos*, de 1912, e de Guimarães Rosa, autor de ‘Conversa de Bois’, de *Sagarana*, de 1946, recorreu à figura do animal basilar da economia regional para expressar concepções filosóficas e discutir questões sociais e políticas da época. (ZILBERMAN, 2004, p. 364)

Chico Buarque, então, teria redimensionado o uso antropomorfizado de bois e vacas, contextualizando-os ao momento histórico em que a novela fora publicada. *FM* também é a obra literária com a qual Chico Buarque debuta oficialmente como escritor. Cabe ressaltar que Chico já mantinha uma relação bastante íntima com a literatura. Desde as leituras dos clássicos da literatura mundial, incitadas pelo pai intelectual, Sérgio Buarque, aos primeiros passos como escritor, publicando crônicas, ainda na

adolescência, no jornal (*Verbâmidas*) da escola onde estudava. Estritamente, a estreia de Chico Buarque na prosa de ficção ocorreu ao publicar o conto *Ulisses*, em 1966, no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*. Todavia, como supracitado, ele apenas publicaria uma obra completa e individual em 1974, sendo, mais formalmente, este o ano que representa o ‘nascimento’ do Chico como autor.

Chico, imbuído de um ludismo e de uma ironia comuns em sua obra, e sobretudo bastante presentes em *FM*, brinca no ficcional prefácio da novela *pecuária*, em um discurso que dissimula a circunspeção e a retórica de um texto científico e tenta justificar o conteúdo da obra, ratificando ali a condição de ‘autor estreante’ atinente à figura do narrador. Tal condição que engenhosamente se alinha à própria conjuntura de Chico Buarque como debutante na arte literária:

Apresentar *Fazenda Modelo* ao leitor é tarefa superior às nossas modestas faculdades, responsabilidade pois que nos assusta. Honra-nos, contudo, saber que ainda somos ouvidos e até solicitados por especialistas jovens, como este *autor estreante* (...) O autor é um dos lídimos representantes dessa mentalidade nova que tanta confiança infunde no futuro da *Fazenda Modelo*. (BUARQUE, 1976, p. 11. Grifos nossos)

Podemos inferir, a partir da leitura do prefácio, que esse autor estreante, ao mesmo tempo, concerne ao narrador, entidade intrinsecamente ficcional, e ao próprio autor de *FM*. Imprescindível mencionar que o nascimento formal de Chico Buarque como autor, o impulso fulcral para sua carreira literária, surgira de uma *necessidade* de produzir uma obra artística em meio à sufocante censura e perseguição perpetradas pela ditadura militar. Na década de 1970, Chico já assumira uma postura mais crítica e espezinhadora em relação ao regime militar; suas canções, conseqüentemente, tornaram-se o escopo preferencial da censura, sufocando a voz do artista e impugnando a disseminação de suas músicas. Nessa conjuntura, a novela *FM* é produzida ‘com raiva’, como relata o próprio Chico Buarque. O músico recorre à literatura a fim de conseguir se expressar artisticamente num cenário político e social que restringia com austeridade as suas canções, por conseguinte, a sua faceta de cantor-compositor. A novela se apresenta como uma resposta-manifesto às desmesuras da ditadura. Mais do que fazer literatura, trata-se de

eludir-se da censura e exprimir-se como artista, ainda que lançando mão de outra manifestação artística:

Um livro como *Fazenda Modelo* foi ditado não exatamente pelo impulso de fazer literatura, mas pela necessidade de se exprimir de outra forma, num momento em que a Censura do regime militar não permitia voz ao compositor Chico Buarque. Escrever, naquele negrume, foi a saída possível. (WERNECK, 2006, p. 120)

Não obstante as vicissitudes do contexto histórico em que a novela fora produzida, temos, ainda assim, em *FM*, a primeira incursão de Chico Buarque na literatura. Se a novela nasce oriunda de uma intenção transgressora por parte do autor e percebemos esse impulso insurreto arraigado no conteúdo de *FM*, postulamos que a pretensão subversiva também se faz notável na estrutura e na diegese da novela. A intenção transgressora do autor, assim, desdobra-se na instância discursiva pertinente aos aspectos conteudísticos da novela, uma crítica arguta e velada à ditadura, e no arcabouço estrutural da obra, em que podemos vislumbrar uma interessante transgressão formal que põe em evidência as rupturas com o gênero novela e sugere uma natureza heteróclita à *FM*. Partindo dessa

premissa que preconiza as propriedades transgressoras formais da novela escrita por Chico Buarque, aproximaremos *FM* ao conceito de literatura de proposta, aduzindo as peculiaridades existentes na tessitura textual da supracitada narrativa.

2. Se trazes no bolso a contravenção: transgressões formais e cultura de proposta em *Fazenda Modelo*

O simples seria o que não comporta riscos narrativos, o convencional. E o complexo seria o experimental, o que apresenta dificuldades para o leitor médio e que às vezes é muito enredado.

Enrique Vila-Matas

A dicotomia literatura de entretenimento e literatura erudita representa mais um dos binômios antitéticos, que se acumulam na teoria literária⁴, sobre os quais os estudiosos

⁴ O campo dos estudos literários, mormente na teoria literária, é profuso em perspectivas analíticas embasadas por binômios quase sempre antípodas. À guisa de exemplo, podemos citar as dicotomias formadas por *autor x texto* (deve-se buscar o sentido de uma obra recorrendo à figura do autor ou ao próprio texto literário?); *literatura x realidade* (O texto literário fala da própria literatura, de uma realidade recriada e autossuficiente, ou dialoga com a nossa realidade vivencial?); *texto x leitor* (O leitor tem liberdade no ato da leitura e na significação da obra literária, ou é o texto, autônomo, que apenas guia o leitor, induzindo-o às interpretações que o discurso literário sugere, impondo-o um limite?). A obra *O demônio da Teoria* (2010), de Antoine Compagnon, realiza um proveitoso e instigante percurso entre esses pares antagônicos, analisando cada caso com minúcia admirável.

da literatura teorizam e que dão origem a vertentes teóricas especializadas no estudo dessas manifestações literárias. É necessário ressaltar que, embora reconheçamos a existência de níveis de diferença entre os estratos atinentes à literatura de entretenimento, centrada na diversão, e à literatura erudita, de teor mais complexo e provocativo, ‘toda leitura de ficção ou de poesia é, entre outras coisas, entretenimento’. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 63), ao menos em um primeiro momento, quando a leitura é aviada de maneira despojada e despreocupada, sem que se tencione alguma intenção analítica ou teórica por trás do ato da leitura. O fator entretenimento e diversão tende a fenecer se os objetivos do leitor consistirem em questões acadêmicas ou técnicas.

Levando em consideração que a literatura de entretenimento pode ser vinculada à cultura de massa, utilizaremos, para erigir uma oposição a ela, a nomenclatura cultura de proposta, “esta última designação Umberto Eco a prefere à tradicional designação de cultura erudita”. (PAES, 1990, p. 25) Depreender as diferenças basilares entre cultura de proposta e cultura de massa facilitará o nosso

ensejo de aproximar a estrutura da novela *FM* aos preceitos imanentes à arte de proposta. José Paulo Paes, de maneira bastante proficiente, aventa dois critérios que atuam na diferenciação de uma e outra cultura, sendo eles um ponto de partida interessante para discernimos as características singulares que predominam nestas manifestações artísticas. Para Paes, os conceitos de originalidade e de esforço delineiam as distinções entre massa e proposta, auxiliando-nos a enxergar as fronteiras que separam uma da outra com mais clareza. A concepção que se tem de originalidade, e a maneira como é trabalhada, diverge em demasia entre as formas de manifestação artística que compõem as estruturas da cultura de massa e da cultura de proposta. A originalidade ganha maior relevância, o ensejo pelo original prepondera, nas obras que tencionam transgredir as formas convencionais instauradas no seu campo artístico. Destarte, podemos postular que “as obras da cultura de proposta nos oferecem, cada uma delas, uma visão de mundo singular e inconfundível”. (PAES, 1990, p.25) Esta percepção, que chama atenção para a ideia de que a cultura de proposta apresenta um

mundo/realidade singular, mantém um diálogo, e certa simbiose, com uma das propriedades da alta literatura⁵: “a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade”. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35) Se o conceito de originalidade praticamente constitui-se como um recurso *sine qua non* para os recursos de expressão e de representação das obras que se enquadram na cultura de proposta, para cultura de massa o critério de originalidade é posto de lado, preterido, podendo, na maioria das vezes, comprometer o projeto basilar da obra: entreter e divertir, sem se aprofundar em aspectos formais ou de conteúdo, para não pôr a estrutura literária em caminhos temerários que podem malograr o fator entretenimento, transformando-o, em contrapartida, em provocação e reflexão, em cultura de proposta. Paes assevera esse interesse ínfimo que a cultura de massa tem no conceito originalidade:

⁵ Trata-se de uma nomenclatura variante ou alternativa para cultura erudita/de proposta. Em um dos capítulos da estimulante obra *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés discorre acerca das discrepâncias estruturais, conteudísticas e qualitativas observáveis que compõem o binômio antitético ‘baixa literatura’ e ‘alta literatura’.

Na cultura de massa, a originalidade de representação tem importância menor. A fim de satisfazer ao maior número possível de consumidores, as obras dessa cultura se abstêm de usar recursos de expressão que, por demasiado originais ou pessoais, se afastem do gosto médio, frustrando-lhe as expectativas. Daí que ela se limite, na maioria dos casos, ao uso de recursos de efeito já consagrados, mesmo arriscando-se a banalizá-los pela repetição. (PAES, 1990, p. 26)

O leitor que adquire um romance ou uma novela, situados no âmbito do entretenimento, não espera grandes rupturas formais, um enredo que evada ao esquema narrativo tradicional com início, meio e fim bem definidos, que remete à ideia de obra fechada ou um aprofundamento de cunho filosófico que visa a questionar valores ou ideias comuns do cotidiano, já arraigados sob uma cristalização conceptual no imaginário popular (como o vago maniqueísmo bem x mal, previamente estabelecido pelo conflito entre as figuras do herói e do vilão, em que o bom e o mau são representados sem problematizações, esvaziando a complexidade da natureza humana). O leitor da cultura de massa deseja uma continuidade de seu prazer obtido na literatura de entretenimento, e não uma obra que lhe cause estranhamento e certo incômodo, rompendo-lhe as expectativas. Isso nos remete ao

segundo critério estabelecido por Paes: o esforço.

A cultura de massa não desconcerta, não incomoda nem exige grandes esforços intelectuais de seus leitores. Ela alimenta e cultiva as suas expectativas, não lhes cobra mais do que algum tempo de ociosidade dedicado ao entretenimento; em suma, “a cultura de massa se preocupa em poupar-lhes, no ato do consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória”. (PAES, 1990, p. 26) Em contrapartida, as obras da cultura de proposta recorrem, preponderantemente, ao experimentalismo formal, ao desconcerto, à desautomatização do ato de leitura, subvertendo as estruturas comuns de representação artística e renovando a percepção do leitor, e à provocação deliberada (epistemológica, social, cultural, histórica) tencionando deslocar o leitor de sua zona de conforto e concitar, quiçá renovar ou ampliar, sua criticidade. Assim, é possível afirmar que a cultura de proposta exige um esforço maior de seu leitor, pois ela “não só problematiza todos os valores como também a maneira de representá-los na obra de arte,

desafiando o fruidor desta a um esforço de interpretação que lhe estimula a faculdade crítica em vez de adormecê-la”. (PAES, 1990, p. 26)

A dicotomia conceitual que caracteriza a relação entre culturas de massa e de proposta apresenta uma curiosa similitude, enquanto esforço teórico que distingue e categoriza, com as noções de texto de prazer e texto de fruição, sugeridas por Roland Barthes, em sua obra *O prazer do texto* (2013). O teórico francês trabalha os conceitos de texto de fruição e de prazer como instâncias textuais que são produzidas com intenções de consumo e de alcance bastantes destoantes: almejam perfis de leitores distintos, ou, ao menos, proporcionam experiências bem diversificadas entre si, o que, conseqüentemente, atrairá um determinado perfil de leitor para cada uma delas. Para Barthes, e aqui devemos pensar num diálogo com a ideia presente na expressão cultura de massa, texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”. (BARTHES, 2013, p. 20) Já o texto de fruição, pensemos na cultura de proposta, “é aquele que põe em estado de perda, aquele que

desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor”. (BARTHES, 2013, pp. 20-21) Trata-se de textos que abalam os valores e gostos do leitor e o imergem numa relação de crise com a linguagem.

Côncios das propriedades e das características concernentes à cultura de massa e de proposta, nossa atenção se volta para a estrutura da novela *FM*, visto que nossa tese se embasa na possibilidade de lê-la como um texto lídimo das representações da cultura de proposta. Para tal, urge que pensemos na novela de Chico Buarque como um texto transgressor das convenções tradicionais do gênero novela e apontar essas disrupções formais no cerne do arcabouço estrutural da novela, revelando sua natureza heteróclita e seu potencial de engendrar, durante o ato de leitura, certo desconforto e estranhamento ao leitor.

FM é uma obra literária de aspectos estranhos. Temos bois, vacas e bezerros como protagonistas antropomorfizados numa fazenda-país, em processo de industrialização e que está sob um regime autoritário de governo que alude contundentemente ao período da ditadura militar. Uma

alegoria que visa a criticar, de maneira velada, o contexto histórico em que a obra nasceu. No plano do conteúdo da narrativa, já surge a possibilidade de aventar que a opção de lançar mão de personagens bovinos que se comportam como seres humanos e compartilham o nosso modo de organizar a realidade social e política já apresentaria uma ruptura, um pequeno estranhamento ao leitor, visto que o uso desses animais não se configura como um recurso narrativo muito comum, menos ainda no gênero novela. A realidade recriada pela ficção, o mundo ali representado, surge para o leitor como peculiar e pouco familiar, sobretudo cotejado com outras obras pertencentes ao gênero supracitado.

Acrescenta-se a isso a ideia de que o gênero novela, segundo o teórico Massaud Moisés, é imbuído de uma configuração popular, de intenções pouco ambiciosas e pensado para proporcionar um pouco de diversão em momentos de ócio, “um desfiar de aventuras ou experiências visando ao entretenimento” (MOISÉS, 1995, pp.55-56), sendo o fator divertimento um dos ingredientes fundamentais da configuração da novela. A organização

alegórica⁶ da novela de Chico Buarque, recorrendo a discurso que expõe uma coisa querendo, na verdade, significar outra, torna a realidade representada na tessitura textual de *FM* um tanto mais complexa do que geralmente observamos em obras de gêneros afins. A novela “não admite que a realidade seja polimórfica, transcendente, oculta” (MOISÉS, 1995, p. 61), como ocorre no caso das representações alegóricas que camuflam suas reais significações. Nesse sentido, *FM* abandona a mera intenção de entreter e se posiciona no âmbito da crítica social veiculada por uma alegoria: provoca o pensamento e questiona, características que a princípio discrepam do tradicional modelo novelesco, da cultura de entretenimento em si. A novela, na

⁶ “Em *FM*, fala-se de gados, quando, na verdade, refere-se a pessoas; expõe-se um governo que apregoa a disciplina e a ordem, enquanto a intenção é aludir à ditadura militar; narra-se um progresso de industrialização vertiginoso e amplo, revolucionário, mas que sucumbe ao fracasso, remetendo ao duvidoso milagre econômico difundido pelos militares; enfim, entre outros aspectos, *FM* tem sua diegese construída e moldada por uma representação alegórica especiosa. A tensão existente entre palavra e sentido, entre falar uma coisa e externar outra, relembra-nos a acepção do termo alegoria, sendo este “um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, - uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra”. (MOISÉS, 2013, p. 14)

verdade, “contempla, não indaga, baseia-se na contemplação, não na interrogação”. (MOISÉS, 1995, p. 61) Podemos ler *FM* como uma indagação irônica sobre os supostos progressos e avanços econômicos da ditadura militar, além de um caústico questionamento acerca da postura autoritária e exploradora dos agentes militares. A contemplação, na novela buarquiana, cerceia-se apenas a postura adotada pela maioria das personagens bovinas dóceis e serviçais diante da força opressora.

Todavia, nas obras discernidas como cultura de proposta, é na forma, nas estruturas textuais, que a transgressão mais exacerbada ocorre. A novela buarquiana comete uma miríade de contravenções formais ao estatuto do gênero novelesco. Sabemos que “a estrutura da novela é, à semelhança do conto, objetiva, plástica, horizontal” (MOISÉS, 1995, p.66) e que se constitui de uma linguagem que “vai diretamente ao ponto que lhe interessa, sem deter-se em atalhos ou digressões” (MOISÉS, 1995, p. 67), é basilarmente formada por um estilo de linguagem simples e límpido, simpatizando com o caráter de entretenimento tão arraigado na natureza da novela, sem recorrer a

extravagâncias formais ou a um hermetismo linguístico/estilístico que exija algum esforço intelectual por parte do leitor. Essa simplicidade estrutural da novela é totalmente subvertida no texto buarquiano em que podemos vislumbrar uma diversidade considerável de gêneros, que irrompem consoante a diegese de *FM* avança. A novela-estranha protagonizada por bois recrudescer a sua natureza peculiar ao abarcar uma mixórdia de gêneros em seu interior, propondo um experimentalismo formal e valendo-se de uma postura iconoclasta em relação às convenções do gênero novela; portanto, sua estrutura desafia o leitor, tira-o de sua zona de conforto e convida-o a participar da construção de sentido da obra a partir dos fragmentos de outros gêneros dispersos na novela. A possibilidade de encaixe da novela buarquiana à noção de pura cultura de entretenimento se esvai; provocação e transgressão surgem e se espalham, a cultura de proposta se instaura.

Dentre as interpenetrações de gênero presentes em *FM*, encetemos pelo ato-ofício, que surge no discurso da novela com certo destaque, ocupando uma página inteira e sustando, por um momento, o fluxo

discursivo comum à prosa. A *Fazenda Modelo*, no início da novela, vivia uma conturbada conjuntura social de total desordem, de subversão, de liberdade desmesurada e carnavalesca: “a indisciplina reinava, imperava o mal. Campeavam as libertinagens. Elogiava-se a loucura. As hierarquias eram revertidas, a higiene, o recato. Um quadro nada modelar. Portanto, já era tempo de impor a ordem à comunidade *vacum*”. (BUARQUE, 1976, p. 18) É neste crucial momento que um ato é instaurado: utilizando uma metalinguagem irônica em que condena, e espezinha a convenção de um estilo dito ‘redundante e insosso’ enquanto reproduz os mesmos vícios discursivos pertencentes ao gênero em questão, o ofício soa como um resgate à ordem e à disciplina por intermédio da nomeação de Juvenal, o Bom Boi, como conselheiro-mor. O povo de *Fazenda Modelo*, então, deverá submeter-se docilmente ao seu novo líder soberano, obedecendo-lhe irrestritamente. A seguir, o ato-ofício:

Por meio de um documento que não cabe reproduzir aqui, porque muito extenso, e insosso, e repleto de vírgulas, como a maioria dos ofícios, que falam assim aos tropeções, por meio de um documento desses, quase

incompreensível porque redundante, truculento, ficou nomeado Juvenal, o Bom Boi, conselheiro-mor da *Fazenda Modelo*. A ele todas as reses devem obediência e respeito, reconhecendo-o como seu legítimo chefe e magarefe. (BUARQUE, 1976, p. 19)

O ofício carrega em si uma ironia sardônica, visto que o povo da Fazenda, bois e vacas deverá ser subserviente e dócil ao *Bom Boi* que, além de líder, é também o *magarefe* da fazenda: aquele que ordena, manda, cuida, mas que também fulmina e abate. O supracitado ato-ofício, que surge repentinamente no discurso da novela, transgredindo-lhe as convenções formais, possibilita que o pensemos como uma inevitável alusão ao já citado AI-5, ato institucional instaurado em 1969, considerado o mais extremista e opressor daquela época ditatorial.

Outro discurso que se interpenetra na tessitura textual da novela buarquiana é o gênero jornalístico: uma manchete de jornal assoma na diegese, rompendo-lhe, mais uma vez, a continuidade do seu discurso:

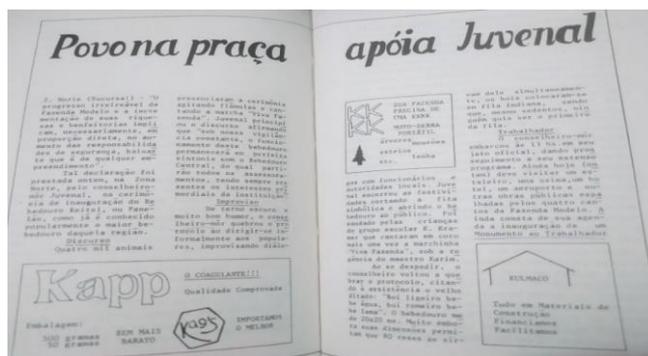


Figura I.

Graficamente, percebemos a reprodução de uma manchete de jornal. Podemos asseverar outra irrupção, outra transgressão formal aviada deliberadamente. O autor poderia apenas fazer menção ao jornal, incumbindo ao leitor imaginá-lo mentalmente; porém, Chico optou por inocular graficamente a manchete na novela, engendrando certo estranhamento formal no leitor, cujas expectativas, aquilo que ele espera de uma novela, são frustradas ou surpreendidas. No contexto da novela buarquiana, a manchete é inserida no capítulo X ‘*Povo na praça*’. O capítulo é narrado por João Adão, um dos bois que representam a classe trabalhadora de *FM*. O narrador é decerto uma alegoria da classe trabalhadora. Sempre que assume a posição de narrador, a linguagem da novela se diluiu numa simplicidade que nos remete aos níveis mais

comuns de oralidade da língua. João Adão narra a inauguração de um monumento, uma estátua, em homenagem ao boi trabalhador da *Fazenda Modelo* e reproduz o discurso do conselheiro-mor diante do evento que atraiu a atenção dos trabalhadores bovinos:

Esse *instrumento dócil* que nos deu a divina providência, oferecendos-nos as suas energias e faculdades, essa *ferramenta maleável* que segue instintivamente suportando, com uma paciência e uma submissão admiráveis, as fadigas e privações que *lhe impomos*. Meu povo, o trabalhador serviçal e triste, nada exigente, grande porém em sua tristeza e soberbo em sua humildade. (BUARQUE, 1976, pp. 72-73. Grifos nossos)

O ironicamente panegírico discurso de Juvenal revela a visão que a classe exploradora e dominante, no caso de *FM*, os agentes do governo/fazenda tem sobre o proletariado: um instrumento, ou ferramenta, dócil e serviçal que

suporta as vicissitudes de uma vida dedicada quase que exclusiva e alienadamente ao trabalho, pois, afinal, o gado de *FM* fora “criado com o objetivo principal do trabalho”. (BUARQUE, 1976, p. 69)

Na miscelânea de gêneros que Chico inseriu em sua novela pecuária, encontramos também as formas textuais da carta e do diário. Cerceamo-nos a reproduzir, por economia de espaço, apenas o discurso que concerne ao diário. No decorrer do longo capítulo VI, vemos a reprodução de várias passagens do diário da personagem- vaca Aurora, em ordem cronológica, descrevendo os dias em que ela esteve confinada, participando de um projeto que objetivava a produção da primeira geração programada da *Fazenda Modelo*. Tratava-se de uma espécie de eugenia em que as reproduções entre os animais-personagens já não eram mais arbitrárias e ‘licenciosas’, mas selecionadas, programadas, a fim de criar uma geração de bezerros que se adequasse aos desígnios de Juvenal e seus agentes. Sendo uma das poucas personagens de natureza insurreta e que parecia sempre estar indignada com o andamento do ‘progresso’ industrial e econômico implementado

na *Fazenda Modelo*, Aurora relata, no diário datado no dia 15 de julho, o suspeito desaparecimento de sua colega Ariadna. Personagem-vaca, que também demonstrava insatisfação, resistia aos processos que lhe impingiam os agentes e era acusada de influenciar de maneira deletéria o seu feto, pondo em risco a sua doutrinação, desencaminhando-o do ‘interesse geral’. Ariadna tem sua voz abafada, para não despertar os outros da atonia intelectual e incitar alguma indignação em massa, sendo provavelmente morta por ser posicionar contrária ao Governo da *Fazenda Modelo*. A personagem representa mais uma das analogias que Chico Buarque estabelece com a ditadura militar que vigorava no Brasil, no ano de publicação da novela, visto que os que se opunham ao regime militar eram perseguidos e não raramente ‘desapareciam’. Esse desaparecimento geralmente caracterizava um silenciamento definitivo, por uma morte truculenta. Um trecho do diário, a seguir:

15 de julho. A Ariadna era uma que também não andava satisfeita. Era contra as coisas. Só que em vez de se conter, reclamava o troco e vomitava na roda-gigante. Pois ontem a junta médica resolveu

examinar o seu caso. O tal Kamorra, assim que lhe perscrutou o abdome com o estetoscópio, fez uma cara nada boa. Alertou os colegas e todos concordaram com a cara ruim. Suspeitava-se que Ariadna estivesse utilizando indevidamente o seu cordão umbilical, cuja exclusiva função, como se sabe, é alimentar a criança no útero. Mas suspeitava-se que Ariadna, através desse cordão, estivesse passando mensagens negativas, perniciosas, infecciosas, capazes de desencaminhar a criança desde o feto. Impressões deturpadas do nosso mundo exterior e, portanto, informações contrárias ao interesse geral, conforme boletim oficial da junta médica. Ontem Ariadna não voltou com o ônibus. Permaneceu no laboratório em observação. (BUARQUE, 1976, pp. 42-43)

As transgressões formais, deflagradas pela presença de gêneros diversificados, congeminam-se no interior da novela buarquiana, não se restringindo às formas genéricas que já expusemos. Bem no limiar da novela, mais precisamente no capítulo III, vemos uma interessante representação imagética. O ‘artesão Karim’, no ato de marcar a ferro quente o gado da *Fazenda Modelo*, não se satisfazia apenas em ‘tatuá-lo’ as iniciais da fazenda (*FM*), ele “tatuava as letras nas mais formidáveis combinações, até que as carcaças ficassem lembrando um mosaico”. (BUARQUE, 1976, p. 22) Estas ‘formidáveis combinações’ de letras formaram a silhueta de um

gado, feito minuciosamente pela aglutinação das iniciais *FM*. Uma representação imagética peculiar e que podemos aproximar à ideia genérica do poema concreto. Trata-se de mais uma excentricidade formal que a obra de Chico Buarque nos proporciona.

Chico, com o escopo de ilustrar ao leitor todas as mudanças ocorridas na área correspondente à *Fazenda Modelo*, tornando assim mais verossímil e tangível o vertiginoso processo de industrialização, também recorre ao uso de mapas, no início e no fim da narrativa. Indo além, também notamos manifestações linguísticas líricas, que utilizam o verso como modo de expressão, sendo empregadas pelo autor. Há canções populares:

Ninguém é de ninguém
Na vida tudo passa
Ninguém é de ninguém
Até quem nos abraça (BUARQUE, 1976, p.16)

O chiste maldoso também figura na novela:

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

O autor introduz, no final da narrativa, uma lista de referenciais bibliográficas verídicas⁷, concedendo à obra a aparência de um estudo científico sobre a pecuária. Essa aura de cientificidade que impregna o discurso da novela pode ser aferida em diversas passagens em que o narrador aplica um conhecimento técnico apreendido diretamente de obras de cunho científico. No capítulo V, denominado *Abá*, o narrador relata as ponderações conflituosas de Juvenal acerca da melhor época para ‘programar’ o nascimento de bezerros da nova geração da *Fazenda Modelo*. O Bom Boi se conscientiza de que nascimentos no segundo semestre são contraproducentes para a rentabilidade do negócio pecuário, e, neste momento, o discurso técnico, em forma de citação acadêmica, mais uma intrusão de outra forma genérica, irrompe na narrativa:

A inconveniência concretiza-se no desenvolvimento do animal que, além de sofrer o impacto da desmama, encontra pastagens inqualificáveis, paralisando-se o seu desenvolvimento nos seis meses subsequentes. É portanto muito pouco recomendável o nascimento de bezerros no segundo semestre,

⁷ A única provável exceção é a referência à obra *Lento e eficaz extermínio da cultura pecuária*. K. Karensen (Kobenhavn). Edições F.M., de caráter ficcional.

ocorrência aceita por muitos como fenômeno natural em nosso trópico. (BUARQUE, 1976, p. 34)

As citações científicas despontam em outros momentos da novela, sempre como alicerces técnicos que justificam alguma escolha de Juvenal no trato com os bois e vacas. A barafunda dos gêneros discursivos presentes no interior de *FM* se estende e se amplia, sendo possível encontrarmos os gêneros injuntivos, como um passo a passo, uma receita culinária, para se preparar um *steack tartare a la minute*.

Essa opulência genérica, tão substancial na narrativa buarquiana, talvez pudesse ser propugnada como um fenômeno linguístico/literário comum ao resgatarmos o discurso de Bakhtin sobre os conceitos de plurilinguismo ou heterodiscursividade como distintivos e específicos do romance. Este possibilita que se “introduzam em sua composição diferentes gêneros tantos literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativa de costumes, etc.).” (BAKHTIN, 2015, 108) De fato, o gênero romanescos é imbuído de uma natureza linguística

açambarcadora, apossando-se, em seu discurso, de múltiplos gêneros; contudo, é necessário atentarmos ao fato de que *FM* é, pensando na teoria dos gêneros literários, uma *novela*, como já foi abordado anteriormente, com a exposição de algumas propriedades do gênero novelesco. Além de possuir algumas das características típicas da novela, o subtítulo da obra de Chico Buarque (novela pecuária) demarca e acentua a identidade genérica à qual pertence *FM*. Destarte, a introdução de uma exorbitante e diversificada quantidade de gêneros discursivos revela uma transgressão formal deliberada aos ditames do gênero novelesco. A organização estrutural de *FM*, retalhada pela inserção de tantos gêneros, constrói-se em cima de um projeto de produção literária inventiva, praticamente alcançando o patamar de um experimentalismo formal que põe em xeque e desafia as estruturas tradicionais da novela.

Assim, e por fim, após arrolarmos algumas contravenções formais na estrutura da novela buarquiana, revolvemos à nossa tese inicial, que consiste em uma proposição de se ler *FM* como uma obra literária pertencente à classe

daquilo que categorizamos como cultura de proposta, segundo a nomenclatura de Umberto Eco. Marcada por uma crítica social e política reificada num discurso alegórico irônico e questionador e por uma mixórdia de gêneros pululando em sua estrutura narrativa, a novela de Chico Buarque afasta-se das noções de cultura de entretenimento, formada pela ênfase na diversão descompromissada, pelo mínimo esforço intelectual exigido e pela manutenção das formas tradicionais da narrativa, e se aproxima dos preceptivos conceituais inerentes à cultura de proposta. É uma obra literária estranha e peculiar, tanto no plano do conteúdo, quanto no plano da forma, que inevitavelmente engendrará uma sensação de estranhamento em seu leitor. A amálgama de gêneros fragmenta a expectativa do leitor habituado ao parâmetro narrativo com o qual as novelas geralmente aderem. As transgressões ao gênero novelesco avalizam um olhar teórico que veja em *FM* indícios e ensejos de um projeto experimentalista de um autor então sufocado e censurado pelo regime militar totalitário em sua faceta cantor-compositor.

Entre bois, vacas, bezerros, exportação de sêmen bovino, técnicas de inseminação artificial de gado, nascimentos programados de bezerros, movimentos extremistas e autoritaristas, perseguições e silenciamento de bois subversivos, telas mágicas e epidemias devastadoras, transcorre a estrambólica realidade ficcional representada em *FM*. A excentricidade temática, a crítica alegórica velada e irônica à ditadura militar e a diversidade de gêneros presentes em *Fazenda Modelo* exigem mais do que a tranquilidade de uma leitura de

entretenimento, requerem, por parte do leitor, recorrendo ao filósofo alemão Nietzsche, “uma faculdade hoje muito esquecida (...), uma faculdade que exige qualidades de *vaca*, e absolutamente não as de um homem moderno: a de *ruminar*”. (NIETZSCHE, 2013, p.30) Para a inteligência do texto de fruição de Chico Buarque, inserido na categoria de cultura de proposta, precisamos *ruminar* pacientemente sua complexidade narrativa e semântica. Necessitamos das qualidades de uma vaca, provavelmente as qualidades da subversiva Aurora.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. – São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6ª. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BUARQUE, Chico. **Fazenda Modelo**: novela pecuária. – São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. 10ª. Ed. – São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. **Dicionário de termos literários**. 12ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A genealogia da moral**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. 4. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- PAES, José Paulo. **A aventura literária**. – São Paulo: Companhia das Letras: 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- WERNECK, Humberto. **Chico Buarque**: tantas palavras. - São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ZILBERMAN, Regina. Não é conversa para boi dormir. In. DE FERNANDES, Rinaldo (Org). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004, p.363-370.

O(s) autor(es) se responsabiliza(m) pelo conteúdo e opiniões expressos no presente artigo, além disso declara(m) que a pesquisa é original.

Recebido em 19/04/2019

Aprovado em 24/06/2019