

# A FAZENDA BRASIL:

## ALGUNS COMENTÁRIOS SOBRE *FAZENDA MODELO*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p12-27>

**Ivone Daré Rabello**

### RESUMO

O ensaio busca comentar a novela de Chico Buarque, *Fazenda Modelo*, de 1974, a partir de sua relação com os anos de chumbo e a partir da avaliação de suas funções (ideológica, social e estética).

**PALAVRAS-CHAVE:** Chico Buarque; *Fazenda Modelo*; anos de chumbo e produção literária; função e valor da obra literária.

### ABSTRACT

The essay intends to comment on Chico Buarque's short novel, *Fazenda Modelo*, published in 1974, based on its relationship with the years of lead and on the evaluation of its functions (ideological, social and aesthetic).

**KEYWORDS:** Chico Buarque; *Model Farm*; years of lead and literary production; function and value of the literary work.

**E**m 1974, com a carreira musical já consagrada, Chico Buarque retorna por um curto período à Itália, onde estivera por quatorze meses em 1969 logo após a decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Aqueles meses tinham sido um autoexílio para o poeta e dramaturgo que se tornara um dos alvos privilegiados da censura, dado o forte teor crítico de sua obra musical e teatral, especialmente com *Roda Viva*, escrita em 1967 e encenada em 1968. À época, a repressão e a violência contra a cultura de esquerda já se acirravam, e não apenas pelos órgãos paramilitares e militares, mas também pelo Comando de Caça aos Comunistas que, em novembro de 1968, durante a segunda temporada da peça, invadiu o Teatro Ruth Escobar em São Paulo, espancou artistas e depredou cenários. Na peça, um ídolo da canção — figura central do espetáculo — muda de nome para agradar ao público, num contexto histórico em que a indústria cultural e televisiva, implementada pela ditadura, ganhava força no Brasil daqueles anos. A transformação da arte em mercadoria de massa, no contexto da sociedade de consumo, destruía a perspectiva de ser dono do próprio destino e como consequência tornava o sujeito um títere dos interesses do mercado<sup>1</sup>. Num dado momento, entoava-se a canção “Roda viva”, na qual se denunciava a manipulação

---

<sup>1</sup> Relembrando rapidamente: Benedito da Silva é transformado em Ben Silver, que é lançado como cantor de ie-ie-iê, mas adere às novas tendências e se torna Benedito Lampião, compositor engajado. Logo, porém, é descartado pela namorada, transformada em ídolo da Tropicália.

ideológica produzida pelos meios de comunicação e o desfibramento daqueles que pensaram alterar o rumo da História:

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  
Roda moinho, roda pião  
O tempo rodou num instante  
Nas voltas do meu coração.

A gente vai contra a corrente  
Até não poder resistir  
Na volta do barco é que sente  
O quanto deixou de cumprir

Faz tempo que a gente cultiva  
A mais linda roseira que há  
Mas eis que chega a roda-viva  
E carrega a roseira pra lá.

Dado o forte teor crítico de suas composições e a faixa relativamente ampla de seu público, nos círculos estudantis e, conforme a expressão de Schwarz, “nos santuários da cultura burguesa” (1978, p. 62), Chico Buarque se tornara um dos alvos privilegiados da censura que tinha a televisão e a música popular em sua mira, o que se acentuou após o AI-5<sup>2</sup>. São conhecidas as estratégias de que os compositores se valeram para burlá-la: alusões e metáforas eram elaboradas para enganar os membros dos comitês que recebiam as letras para aprovação ou veto.

---

<sup>2</sup> Em “Cultura e política, 1964-1969”, escrito entre 1969 e 1970 (Schwarz, 1978, pp. 61-92), o crítico analisa as consequências do golpe de 1964, quando o povo, “sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgos especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus etc. Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data. [...] *Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país* (grifo do autor). [...] Nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia — que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo — é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69” (pp. 61-62). Em fins de 1968 “*a situação volta a se modificar* quando é oficialmente reconhecida a existência de guerra revolucionária no Brasil. Para evitar que ela se popularize, o policialismo torna-se verdadeiramente pesado, com delação estimulada e protegida, a tortura assumindo proporções pavorosas, e a imprensa de boca fechada” (p. 72) (grifo meu).

Quando nosso autor retorna ao Brasil em 1970, continua a produzir canções que se tornaram emblemáticas da luta cultural e simbólica contra os anos de chumbo (como “Apesar de você”, de 1970), da denúncia sobre as condições de vida dos trabalhadores e sobre a repressão (em “Construção”, de 1971; “Cálice”, de 1973, e “Sinal fechado”, de 1974, respectivamente), bem como da esperança de transformação (“Quando o carnaval chegar”, de 1972), para citar apenas algumas das mais conhecidas delas. Quando a censura vetava de antemão as músicas que tinham sua assinatura, Chico driblou a proibição, inventando o compositor Julinho da Adelaide, de “Acorda, amor” e “Jorge Maravilha”.

Os impedimentos cada vez maiores naqueles anos de chumbo levaram o compositor a desenvolver um novo projeto. A ida a Itália, em 1974, ainda que por um curto período, permitiu a Chico as condições para a escrita de *Fazenda Modelo*, numa incursão, desta vez, à literatura, sem, porém, abandonar sua produção em música e em teatro. Publicada em 1974, pela Editora Civilização Brasileira, já reconhecida desde os anos 1960 como opositora do regime ditatorial<sup>3</sup>, a novela teve repercussão limitada se equiparada à recepção das canções. De fato, naqueles anos, o que dava o tom eram os gêneros públicos, e a literatura saía do primeiro plano que ocupara em outros tempos (Schwarz, 1978, p. 80). Talvez se possa pensar que é nesse contexto, em que a censura prestava menos atenção às obras literárias<sup>4</sup>, que Chico Buarque buscou interpretar o que se passava no país desde 1964.

Quando lançada, *Fazenda Modelo* foi comparada a *A revolução dos bichos*, de George Orwell, de 1945. O mero fato de os dois livros se valerem da alegoria para criticar um regime totalitário, porém, não autoriza analogia tão imediata entre eles, dado que o termo de comparação limita-se ao fato de a ambientação de ambos se dar em uma granja — ou numa fazenda — com a presença de animais que agem

---

<sup>3</sup> Neste ensaio, valho-me da edição do Círculo do Livro, de 1976. São Paulo: Abril Cultural e Editorial.

<sup>4</sup> A censura a obras ficcionais deu-se um pouco mais tarde. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977, foi objeto de um processo e seu autor foi preso. Sérgio Fleury alegava que o livro violava a Lei de Segurança Nacional e seria uma apologia da subversão, do terrorismo e da guerrilha. Entre março e abril de 1978, na tramitação do processo de censura, Antonio Candido foi convocado para apresentar um parecer: “em qualquer nível que me coloque, sou levado a negar que *Em câmara lenta* constitua um incentivo ou sequer um mero exemplo de atividade subversiva. E se fosse necessário extrair dele uma lição, como dos velhos romances alegóricos, eu concluiria que é, antes, o contrário” (cf. Euler de França Belém, “Prisão de Renato Tapajós e censura a romance podem ter sido tentativa de frear outros livros”. *Jornal Opção*, 17/mar/2024).

como humanos. Em Orwell, a fábula sobre o poder traça um arco que vai da revolta dos animais contra o poder tirânico dos homens para então evolver num regime ainda mais despótico que o anterior, o que foi compreendido como crítica feroz contra o stalinismo. Em Chico, a fazenda que dá título ao livro é não apenas a metáfora para o Brasil, mas especialmente a representação de um modelo de desenvolvimento que figura os anos do “milagre brasileiro”, iniciado no ano de 1969, sob a batuta de Delfim Neto, no período de 1967 a 1974 (sob as presidências de Costa e Silva, da Junta Militar e, finalmente, de Emílio Médici). Além disso, o centro do enredo não é a revolta dos que são oprimidos pelo regime, mas justamente o contrário: a adesão de quase todos ao modelo de desenvolvimento.

Mas a alegoria de *Fazenda Modelo* se coloca como sátira política daqueles anos de chumbo, adotando pontos de vista diversos em sua avaliação, o que exige do leitor o cuidado para distinguir o que é a exaltação acrítica das transformações — que, em geral, tende a beirar a paródia —, a denúncia cifrada da violência institucional, ou, ainda, o dúbio relato de quem parece visar a deixar gravada na História a truculência ocorrida, muitas vezes sob a anuência daqueles que, manipulados, acreditam nas promessas oferecidas pelos poderosos.

É assim que o suposto autor intradieético é o boi Lubino. Ele dedica o livro a sua “estimada esposa”, Latucha, de fato a irmã a quem desejava sexualmente. Ao longo da trama revela-se que Lubino era um insubordinado que se recusava a cumprir o destino de tornar-se o novo reprodutor, a ele imposto por Juvenal, o coordenador geral da fazenda; por isso, foge, bailando, mas é atropelado “por uma viatura não identificada” (p. 123). Mesmo ferido, continua sua dança; no entanto, é baleado, o que o deixa caolho e, de quebra, vê Latucha ser fulminada. Mesmo caolho, desaparece e ressurgue, quando então é novamente baleado. Dado como morto, Lubino pretende retornar, mas o povo não reconhece o zumbi (p. 124). O relato, portanto, é contado por uma voz que vem do além: ao final, sabe-se que Lubino havia se transformado em Obaluaiê moço e também em Omulu. Os orixás da doença e da cura unem-se para salvá-lo (p. 124), mas seu corpo decrépito é capturado pela patrulha para dar continuidade à produção do “ouro branco” por meio da eletroejaculação. Incapacitado para isso, Lubino “devido ao seu precário estado físico, ou a um curto-circuito”, “terminou reduzido a carvão”, sem a possibilidade de um “clister que dê jeito” ou de um “bumba-meu boi que

ressuscite” (p. 124). Como se vê, para compreender a dedicatória é preciso ter lido todo o livro para, retornando a ela, entender o ato de escrever como a recusa a se submeter aos ditames da administração da fazenda e deixar registradas as barbaridades ali cometidas.

O que surpreende — e confunde — é que entre a dedicatória e os “Agradecimentos” fica patente a contradição quanto ao ponto de vista sobre o que se vai contar, já que os homenageados são os funcionários da confiança do conselheiro-mor da Fazenda, que incentivam a publicação da obra, e que, na vida ordinária, como inspetor, doutor e professor, mutilam os bois, descornando-os, ferrando-os ou castrando-os. Assim, constitui-se uma outra voz narrativa que não apenas aceita o que ocorre na fazenda, como também considera memoráveis os atos violentos para que se obtenha obediência incondicional da população bovina.

No “Prefácio”, isso se confirma dado que, na figuração literária, seu autor é representante da Associação da Fazenda Modelo. Assinando-se F. M., elogia, com sua linguagem bacharelesca, o autor do livro que se lerá e o identifica como “um dos lídimos representantes dessa mentalidade nova que tanta confiança infunde no futuro da Fazenda Modelo” (p. 11). Além disso, exalta as qualidades daquele que, “com exemplar franqueza”, admite os problemas atuais da fazenda, mas aposta na tecnologia para aprimorar a qualidade dos rebanhos, por meio de “corretivos e fertilizantes” (p. 12). Novamente, instala-se o contrassenso paródico: os corretivos remetem à força bruta, à repressão, e não à tecnologia — a não ser que se pense na tecnologia da repressão — como de fato ocorrerá no desenvolvimento da trama.

Por essa pequena apresentação das páginas iniciais, pode-se ver que a construção literária aí erigida parece brincar com perspectivas dissonantes: se o “autor” do livro é Lubino — o animal insubordinado que, mesmo morto, narra a história — os agradecimentos, o prefácio e também a epígrafe bíblica<sup>5</sup> são as vozes do poder.

---

<sup>5</sup> A epígrafe é tirada do versículo 4 do capítulo XXV do Deuteronômio: “Não porás mordaca ao boi enquanto debulha”. Seu significado pode ser entendido, no contexto da Fazenda Modelo, como a ordem para que não haja repressão desde que o trabalho não seja interrompido, o que também pode ser compreendido a contrapelo: quem não trabalha de acordo com os ditames será objeto da repressão.

Esse jogo de pontos de vista diversos vai permanecer ao longo de toda a novela, em seus dezoito capítulos, mesmo que a dominância seja a dos adeptos do modelo desenvolvido na fazenda; como, porém, eles apresentam a argumentação de quem não adere a ele e chega mesmo à insubordinação — com consequências drásticas —, o contraponto acaba por revelar a alienação daqueles que aceitam o que lhes é imposto.

No primeiro capítulo, a voz que narra apresenta a Fazenda antes de ela se tornar “Modelo”: ali tudo havia e a liberdade reinava; as leis eram apenas a ratificação de velhas superstições que nem sempre eram seguidas sem que por isso surgissem problemas; a vida seguia o ritmo da natureza, os bois não eram propriedade de ninguém (não eram ferrados) e não havia cercas nas terras. É nesse período que Abá e Aurora surgem como personagens importantes porque ambos serão os escolhidos para dar início aos experimentos tecnológicos da produção da raça modelar na fazenda. Se antes da nova administração, Abá e Aurora “juntos ruminavam coisas como justiça, abundância, mundo melhor, um mundo fundado no nada feito, mundo às avessas do já malfeito, feitio de mundo que ninguém viu” (p. 18), quem narra já considera que esses anseios são “sandices que a gente só imagina quando não tem que furar poço e cavucar atrás de raiz, toca boiada” (p. 18). Considerando que a vida de antes era “boa e bonita”, esse narrador compactua com as mudanças que imporão a ordem na comunidade antes livre, que, “boa e bonita”, “dava prejuízo”, porém (p. 18).

Na alegoria, a Fazenda Modelo dá representação a um mundo em que certa figuração da vida livre entra em choque com a ordem que se imporá e que será o objeto de toda a narração posterior. Não é abusivo ver aí a relação entre a fazenda e o país, assim como entre o modelo de desenvolvimento na fazenda e o que se impôs a partir do golpe de 1964, numa visada que vale a pena investigar. É assim que a nova ordem se dá por meio de um documento, um “Ato”, como se nomeia o capítulo II, que instala um novo poder: o poder do conselheiro-mor da fazenda, Juvenal, o Bom Boi, a quem “todas as reses devem obediência e respeito, reconhecendo-o como seu legítimo chefe e magarefe” (p. 19). Novamente a acintosa contradição paródica: o chefe é também aquele que não hesitará em

abater quem quer que seja, e sem que se possa interpor nenhuma revolta. Em suma, um patife<sup>6</sup>.

No capítulo “Juvenal”, o narrador não apenas elogia o conselheiro-mor como desresponsabiliza-o pelos “incidentes desagradáveis, arbitrariedades, atrocidades mesmo” que passaram a ocorrer com frequência, atribuindo-os a subordinados que exorbitaram de seu poder: “Certos indivíduos ficaram tão felizes com a nova situação que, no auge dessa felicidade, cometeram alguns desmandos” (p. 21). Além disso, todos os atos de Juvenal se justificam porque ele apenas cumpre ordens superiores, divinas, misteriosas — e sua nomeação está diretamente relacionada ao fato de ele ser incapaz de interferir nas ordens que recebe, mesmo quando elas lhe parecem inadequadas (p. 21). Seu superior é o “Bos” — o deus que, no jogo com a língua inglesa, parece não oferecer dúvidas sobre quem de fato manda. Na relação entre a parábola da Fazenda com o Brasil, não é preciso lembrar que naquele momento histórico a luta se concentrava no antiimperialismo...

Juvenal nomeia seus agentes de confiança (Klaus, Karim, Kamorra e Katazan), que passam a ferrar os bois e a castrá-los. Na cerimônia da posse, as receitas gastronômicas eram requintadas, especialmente o “steak tartare à la minute”, para cujo preparo é necessário “um animal cheio de saúde que deve ser atado pelos pulsos e tornozelos a uma trave horizontal, de maneira que seu lombo fique pendurado a meia altura” (p. 23). É indiscutível aqui a referência — cifrada no humor grotesco — a um dos métodos da tortura durante a ditadura: o pau de arara. E, no ambiente em que se mostra o preparo da peça gastronômica de maior sucesso, o líder Juvenal, “naturalmente, não podia saber o que se passava lá embaixo na cozinha. Só dava para ouvir uns urros que se confundiam com os hurras e se somavam à orquestra sem chocar” (p. 23).

---

<sup>6</sup> É conhecida a paixão de Chico Buarque pelas palavras e seu gosto por buscar associações sonoras e semânticas em dicionários. Quando da 2ª edição do *Dicionário analógico da Língua Portuguesa* (AZEVEDO, 2010), escreveu o prefácio “Os dicionários de meu pai” em que conta que o livro foi um presente do pai, já em final da vida, “como se ele, cansado, me passasse um bastão que de alguma forma eu deveria levar adiante. E por um bom tempo aquele livro me ajudou no acabamento de romances e letras de canções, sem falar das horas em que eu o folheava à toa [...] Palavra puxa palavra, e escarafunchar o dicionário analógico foi virando para mim um passatempo (desenfado, espairocimento, entretém, solaz, recreio, filistria)”. O uso do dicionário em *Fazenda Modelo* parece ser uma das estratégias do estilo e também do embuste para despistar a censura. É o caso de magarefe, palavra cujo significado literal (açougueiro) é mais conhecido que o figurado: indivíduo desonesto, biltre; patife, velhaco (HOUAISS, 2009).

No discurso de posse, Juvenal afirma que, implementando-se o desenvolvimento acelerado, as classes superiores prosperariam muito rapidamente; já as classes menos favorecidas, diz ele, “um dia haveriam de lucrar, em proporção indireta com o desenvolvimento integral e racional da Fazenda Modelo. Por enquanto pedia-lhes “um pouco de paciência pois Roma não se fez num dia. E as riquezas da Fazenda, é mister concentrá-las antes de se pensar numa distribuição” (p. 24). Afinal, conclama Juvenal, a situação dessas classes era “fruto de seus erros atávicos” e por isso deveriam “aguardar nos descampados para não prejudicar as demais raças” (p. 24).

Esse terceiro capítulo — “Juvenal” — funde os elementos a que o autor Chico Buarque dá figuração fabular. Reúnem-se aqui os fatos mais contundentes relacionados à ditadura civil-militar brasileira, articulando-se interesses “invisíveis”, econômicos e políticos, propagação das inverdades a respeito do “milagre econômico” — “fazer o bolo crescer, para depois dividi-lo”, segundo a frase atribuída ao Ministro da Fazenda Delfim Neto — e os atos de repressão e tortura. O desenvolvimento tecnológico e a abertura de estradas<sup>7</sup>, bem como o implemento dado à indústria cultural, vão ocupar lugares significativos no desenvolvimento da trama.

Quanto à representação das classes sociais, há os bois que vivem nos descampados — caracterizados como classes menos privilegiadas — que são convencidos de que são os únicos responsáveis por sua situação (p. 29). E há aqueles que serão convocados para construir a nova raça. Abá — que de início pensava num mundo mais justo — adere ao novo modelo e se tornará seu defensor

---

<sup>7</sup> A estrada mencionada no capítulo XII (“Inseminário”) parodia a construção da Transamazônica, que atravessaria a selva. Iniciada sob o governo de Médici (1969-1972), nos anos de chumbo, foi inaugurada em 27 de agosto de 1972 e até hoje permanece inacabada. Na paródia em *Fazenda Modelo*, o ponto de vista narrativo exalta a “colonização” da selva, antes indomável, bem como o interesse de outros países por ela: “- Vamos [...] vocês não querem dar uma volta comigo? Arejar, que tal a Jungla? // Embarcaram no safáribus de luxo floresta adentro. Floresta? Surpresa: é uma autoestrada luminosa que não acaba mais. E no entanto todos nos lembramos do que era aqui antontem. Uma brenha horrorosa, um matagal trançado e traiçoeiro feito pixaim, que ninguém gosta de enfiar os dedos dentro. Uma terra devoluta, terra de ninguém ou de todos, uns documentos confusos, uns rios sem margens. Vieram até filmar, uns aviões de outras fazendas, vieram fotografar a Jungla e não entenderam nada. Viram o quê? Nada, malária, tifo, febre amarela, amebíase e mais os seguintes vírus: poá, pixuna, mengo, bussuquiara, apeu, apum, itaqui, marituba, murucutu, oriboca garoa, sororoca, cucu, catu, piri e outros bichos desconhecidos que a gente nem quis saber. Então Juvenal teve a ideia: convocou a assessoria e disse vamos colonizar a Jungla (...) (p. 94).

incondicional, mesmo quando os fatos o prejudicam. Também será escolhido como o reprodutor para formar uma nova raça de gado. A ele — e somente a ele - serão dadas todas as fêmeas, desde que a reprodução seja realizada pelo método científico. Vários são testados, mas passa a vigorar a ejaculação elétrica — sem riscos e sem prazer... Afinal, o sêmen é o “ouro branco” que não pode ser desperdiçado à toa, o que leva Abá a não copular com quem deseje.

A geração programada é objeto da vinculação pela tevê. A reprodução passa a ser a fonte das riquezas. Controlada, ela implica que as vacas só recebam o sêmen, também sem copular. O resultado é o aumento da população — e Abá é exposto em revistas como o campeão dos reprodutores. São punidas as fêmeas que reclamam ou que escapam ao controle da cópula, em relações homoafetivas. As que procriam, desejosas de amamentar suas crias, são proibidas de fazê-lo, pois o leite é mercadoria para exportação.

Novos projetos de Juvenal: dar moradia própria desde que os bois dos descampados trabalhem na olaria. Abá trabalha na fábrica que, entre outros, produz Eternit<sup>8</sup> e, ao narrar, adere plenamente aos ditames do novo empreendimento, agora visando à industrialização que tomará o descampado, antes ocupado pelas classes subalternas. O desenvolvimento da Fazenda, que vai ocupando espaços cada vez mais amplos, é ilustrado, na novela, por duas representações gráficas, respectivamente às páginas 17 — no início do projeto — e à página 91, quando o empreendimento já está a pleno vapor, com aeroporto e heliporto, motel, cinco estádios de futebol, claustro das vitelas (que só poderão cruzar com a inseminação artificial), box dos vitelos, curral das vacas, instituições do poder — Estância dos Castelões, Forum e Auditório — zona industrial e Monumento ao trabalhador. O descampado, antes amplo, fica reduzido a um espaço limitado pelos novos empreendimentos:

---

<sup>8</sup> Aqui a referência indireta é à Eucatex, de propriedade da família Maluf, que produzia placas de Eternit com amianto, sabidamente prejudicial à saúde, por provocar diversas doenças inclusive câncer.



pastos “a partir deste momento histórico, à plantação de soja tão-somente, porque resulta mais barato e contém mais proteína” (p. 129).

Essa, em linhas muito gerais, a trajetória da trama — nem sempre clara seja quanto ao narrador e seu posicionamento para relatar os eventos, seja quanto à necessidade de passagens que pouco contribuem para a significação.

Ainda está imaturo o Chico Buarque que virá a ser o importante escritor de *Estorvo*, mas que já tem como foco a investigação do país sob o regime militar e suas consequências. Este Chico de 1974, ao que parece, quer encontrar uma maneira que dribla a censura, que está muito mais atenta à música popular e ao espetáculo público do teatro. A estratégia dá certo quanto a isso, mesmo que a qualidade literária do resultado seja bastante questionável.

Mas aqui importa menos discutir a qualidade literária do que a função que a obra visaria a ocupar, ao menos para um público que tinha acesso às críticas que pouco podiam ser feitas nos meios de comunicação<sup>10</sup>. A leitura ainda era uma atividade restrita. A literatura, nesse momento, ocupava lugar menor na tentativa de lutar contra o regime, também devido à censura que se impunha cada vez mais<sup>11</sup>.

Em importantes textos críticos de Antonio Candido, como “Estímulos da criação literária” e “Estrutura literária e função histórica” (1965, pp.47-83 e 201-229), investiga-se o problema da avaliação das obras literárias, o que envolve a consideração tanto da estrutura da obra quanto de sua função. Edu Teruki Otsuka (2019) dá destaque ao que Candido, em “Estímulos da criação literária”, identifica como “função ideológica”, “função social” e “função total”, mesmo que não retome esses termos quando em estudos posteriores trata das funções da obra literária. Conforme as palavras de Edu Otsuka,

---

<sup>10</sup> Como se sabe, o Decreto-Lei nº 1.077, de 21 de janeiro de 1970, instituiu a censura prévia. Havia dois modos de exercê-la: ou a equipe de censores se instalava permanentemente na redação dos jornais e revistas, ou os veículos eram obrigados a mandar previamente os artigos que pretendiam publicar para o Departamento de Polícia Federal, em Brasília. Vários veículos, frente à impossibilidade de divulgar determinadas notícias, utilizavam o espaço censurado para publicar receitas culinárias — como forma de tornar pública a ação da censura.

<sup>11</sup> Cerca de 140 livros de autores brasileiros foram oficialmente vetados pelo Estado durante a ditadura. Entre eles constam Érico Veríssimo, Jorge Amado, Darcy Ribeiro, Rubem Fonseca, Caio Prado Júnior, Celso Furtado, Inácio de Loyola Brandão, Dalton Trevisan. A censura se aplicava a livros de todos os gêneros (romance, conto, poesia, teatro em livro) e de diversas áreas (economia, política, sociedade).

A *função ideológica* diz respeito ao desígnio consciente do autor que se pode discernir na camada aparente da obra e que, em geral, se refere a um conjunto definido de ideias; mas esse desígnio é, muitas vezes, uma ilusão do autor, desmentida pela estrutura objetiva da obra. Já a *função social* independe da vontade ou da consciência do autor; ela se refere ao papel que a obra desempenha na sociedade, abarcando desde a "satisfação de necessidades espirituais e materiais" até a manutenção ou mudança de um certo ordenamento social. Por fim, o que ele [Candido] chama de *função total* engloba as outras duas e seria a função propriamente estética, a que faz de um texto um texto literário, na medida em que ultrapassa a situação imediata e confere à obra uma "relativa [...] universalidade" (OTSUKA, 2019, p. 24).

As distinções ajudam a avaliar *Fazenda Modelo*, bem como contribuem para investigar se há algum nexo de continuidade entre essa primeira produção ficcional de Chico e as que virão apenas depois de *Estorvo*, em 1991. Ao reler *Fazenda Modelo*, não se pode deixar de notar divergência entre seu valor estético e seu significado histórico e social. Na novela, a função ideológica, nos termos de Candido, pode ser rastreada no interior da obra, na sua camada aparente, a despeito do despistamento alegórico que, não obstante, permanece como a chave de leitura que permite associar a Fazenda ao Brasil da ditadura. Já sua função social está diretamente ligada ao contexto político, quando o regime ditatorial imposto acirra a repressão e impede a divulgação de críticas a seu projeto. Tal projeto, que visa à modernização conservadora do país, bloqueia as perspectivas construtivas da tradição da formação nacional. Em *Fazenda Modelo*, há deliberadamente o esforço de rastrear e colocar em chave ficcional os principais feitos desse projeto: a transformação dos cidadãos em sujeitos alienados, graças à ampliação dos meios de comunicação de massa; a censura violenta e boçal; o rumo da modernização por via de uma industrialização que forneceria produtos para outros países, a despeito das necessidades internas, e que caracterizava a rapina

norte-americana; o autoritarismo como forma de implementar o projeto, a que se somava a repressão das mais cruéis, com aparelhos brutais de tortura; as promessas de melhorias de vida para as camadas subalternas, adiadas com a justificativa de “fazer o bolo crescer para então dividi-lo”; a construção de estradas; o arrocho salarial; e, quando um projeto falhava, a adesão imediata a outro. A função social, porém, depende, como se depreende, de um público leitor formado para que a crítica ao estado de coisas faça mover algo na própria luta social. Afinal, como fala Roberto Schwarz:

“[...] quando o Estado burguês — que nem o analfabetismo conseguiu reduzir, que não organizou escolas passáveis, que não generalizou o acesso à cultura, que impediu o contato entre os vários setores da população — cancela as próprias liberdades civis, que são o elemento vital de sua cultura, esta vê nas forças que tentam derrubá-lo a sua esperança. Em decorrência, a produção cultural submete-se ao infra-vermelho da luta de classes, cujo resultado não é lisonjeiro. A cultura é aliada natural da revolução, mas esta não será feita para ela e muito menos para os intelectuais (SCHWARZ, 1978, p. 92).

Desse modo, pode-se pensar que o esforço de elucidação empreendido por Chico Buarque — retirando-se do Brasil para sobre ele refletir e escrever — visava a desempenhar uma função de antemão obstruída.

E se finalmente, pensarmos no que Candido chama de “função total”, ou, em outras palavras, a função e o valor estéticos propriamente ditos, a novela falha em sua realização. As causas para essa falha estão na organização interna da obra que, em nome de apresentar o máximo possível de denúncias de forma cifrada, acaba por cair em uma armadilha: a de deixar-se levar pelo acúmulo de elementos parciais, sem necessidade interna.

Naqueles anos, o anseio de fazer algo contra o que se impunha violentamente talvez superasse o cuidado com a realização. Ou talvez essa

primeira incursão na ficção literária ainda estivesse muito comprometida com a inexperiência da linguagem narrativa ou com a facilidade no jogo com as palavras que funcionam acertadamente nas canções — não por acaso, há muitos desses recursos em *Fazenda Modelo*.

De todo modo, e mesmo falhada à função estética, a novela de Chico Buarque desempenha — ainda que para público restrito — uma “função de conhecimento”, tal como Antonio Candido o compreende, em “Literatura e a formação do homem”: sua capacidade de revelar aspectos da realidade social (2002, pp.77-92). Mesmo que a revelação cifrada da realidade política e social dos anos da ditadura nos anos de chumbo tenha se limitado a um público a que talvez não se destinasse, porque constituinte de um grupo cujas condições culturais e políticas lhe permitiam avaliar a situação do presente, e mesmo que não tenha podido alcançar o público para quem a “verdade” da realidade social e política estivesse imposta pelas vozes dos dominantes — mesmo assim, o feito definia a postura radical de um artista que buscava, nas diversas manifestações culturais, recusar-se a aceitar a derrota de um projeto, e que, ao longo de sua carreira como ficcionista, investigaria aqueles anos e suas consequências no presente, com alta qualidade estética<sup>12</sup>. A *fazenda* dos descampados, do primeiro capítulo da novela, figura como um ideal de liberdade, destruído pela imposição do *modelo*. O Brasil que se acreditava possível foi abortado pela modernização conservadora imposta pelo golpe de 1964.

---

<sup>12</sup> Lembrem-se as produções ficcionais de Chico Buarque, após *Estorvo: Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009), *O irmão alemão* (2014), *Essa gente* (2019), *Anos de Chumbo* (2021) — todos eles focalizando a experiência social brasileira após o regime militar, sob diversos ângulos, e investigando a contemporaneidade. Sobre o tema, leia-se Edu Teruki Otsuka, “Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse)”, 2024). Na mais recente produção, *Bambino a Roma* (2024), a matéria narrativa se volta para as experiências de infância em país estrangeiro — num jogo desta vez com a ficção e a biografia; sua qualidade estética indiscutível está em divergência com a função ideológica e social a que nos acostumamos desde *Estorvo*.

## REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico. *Fazenda Modelo*. Novela pecuária. São Paulo: Círculo do Livro/Abril Editorial (por cortesia da Editora Civilização Brasileira), 1976.

\_\_\_\_\_. “Os dicionários de meu pai”. In: AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da Língua Portuguesa* (ideias afins). 2ª ed. atualizada e revista. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

BELÉM, Euler de França. “Prisão de Renato Tapajós e censura a romance podem ter sido tentativa de frear outros livros”. *Jornal Opção*, 17/mar/2024.

CANDIDO, Antonio (1965). “Estímulos da criação literária”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, pp. 47-83.

\_\_\_\_\_. (1965). “Estrutura literária e função histórica”. In: *idem*, pp.201-229.

\_\_\_\_\_. (2002). “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002, pp. 77-92.

HOUAISS, Antônio (2009). *Dicionário eletrônico*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2009.

OTSUKA, Edu Teruki (2019). “Estrutura, função e valor na crítica de Antonio Candido”. In: BERGAMO, Edvaldo A. & ROJAS, Juan Pedro (orgs.). *Candido, Schwarz & Alvim: a crítica literária dialética no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 23-37.

\_\_\_\_\_. (2024). “Ficção, história e sociedade na literatura de Chico Buarque (uma sinopse)”. *Revista de Estudos Brasileiros*, nº 88, 2024.

SCHWARZ, Roberto (1978). “Cultura e política 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp.61-92.

**Ivone Daré Rabello** é Professora Doutora Sênior de Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autora de *A caminho do encontro*. Uma leitura de *Contos novos* (São Paulo: Ateliê, 1999) e de *Um canto à margem*. Uma leitura da *poética de Cruz e Sousa* (São Paulo: Nankin: Edusp, 2006), além de ensaios e de organização de livro.