

# SEVERINOS E IRACEMAS: UMA LEITURA DO BRASIL ATUAL EM FOTOS DE SEBASTIÃO SALGADO E CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

Alexandre Graça Faria (UFJF)

## RESUMO

Leitura do projeto Terra, livro e CD publicados em 1997, cuja autoria envolveu o fotógrafo Sebastião Salgado, o escritor José Saramago e o compositor Chico Buarque, com o objetivo de se verificar como a produção cultural e midiática pode apresentar propostas coletivas e utópicas que se contrapõem ao individualismo na sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** cultura contemporânea, identidade nacional, Brasil, MST.

## RESUMÉ

Lecture du projet Terra, livre de photos de Sebastião Salgado, publié en 1997, avec un CD de Chico Buarque et le préface de José Saramago, avec le but de comprendre comment la production de la culture et de la media peut apporter des propos collectifs et utopiques, qui font opposition à l'individualisme dans la société contemporaine.

**Mots-clèf:** culture contemporaine, identité nationale, Brésil, MST.

\* \* \*

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações. (Oswald de Andrade: Manifesto Pau-Brasil)

A leitura do projeto **Terra**, livro e CD publicados em 1997, cuja autoria envolveu o fotógrafo Sebastião Salgado, o escritor José Saramago e o compositor Chico Buarque, que transformaram a publicação em bandeira de luta do MST, revertendo parte da renda para o movimento, é produtiva para se verificar com quais nuances a produção cultural



contemporânea também pode apresentar propostas coletivas e utópicas que parecem relativizar a tendência ao individualismo da sociedade dita pós-moderna. Neste sentido, é significativo os autores terem tomado como tema o MST, movimento coletivo que permaneceu, no país, como principal foco de resistência política, talvez o único movimento social que conseguiu manter seus ideais de luta e suas conquistas estabilizadas em tempos pós-utópicos.

A abordagem que ora se empreende faz parte do projeto de pesquisa “Representações identitárias do Brasil contemporâneo”, que atualmente desenvolvemos na UFJF. Pretende, então, contribuir para o mapeamento destas representações previsto naquela pesquisa. Além disso, busca compreender o projeto **Terra**, tomando-o, a princípio, como estratégia de popularização, através de outras linguagens e suportes, de leituras do Brasil que se reafirmam desde a década de 30 do século XX, das quais artistas como Chico Buarque e Sebastião Salgado são herdeiros e com as quais José Saramago demonstra profunda afinidade em obras como, por exemplo, **Levantado do Chão**. Dentre estas leituras do Brasil, faremos breves apropriações de Casa-grande e senzala (1933), de Gilberto Freire, **Raízes do Brasil** (1936), de Sérgio Buarque de Hollanda, e **Geografia da fome** (1946), de Josué de Castro.

Ainda, antes de propriamente se iniciar, vale anotar que apresentará alguma utilidade, ao longo desta análise, o conceito de virtual, conforme desenvolvido por Pierre Lévy, segundo o qual a virtualização é a passagem à problemática, o deslocamento para a questão, manifestando-se como heterogênesse, devir outro, e se opondo sobretudo à idéia de alienação (LÉVY, 2001, p. 25). Esta opção teórica parte da hipótese de que os discursos identitários manifestam-se incondicionalmente como busca, indagação e, como tal, tendem a conduzir à alteridade, ou são heterogênicos, na concepção do pensador francês.

Nesse sentido, propõe-se avaliar em que medida o projeto **Terra**, além do fato de ser tributário de uma leitura crítica da sociedade brasileira já cristalizada, representa acréscimo nesta tradição crítica. O presente texto, então, começa por apontar alguns aspectos desta tradição crítica, em confronto com o texto de José Saramago, que serve de

introdução ao livro de fotos publicado por Sebastião Salgado. Em seguida propõe a leitura de quatro das fotos contidas neste volume, a partir de pressupostos teóricos apresentados por Roland Barthes em seu ensaio **A câmara clara**. No momento seguinte, o artigo aborda duas canções de Chico Buarque, das quatro que integram o CD encartado no livro de fotos, quando de seu lançamento, e ainda outra, “Iracema”, não incluída no projeto, mas com o qual guarda proximidades que interessam à análise. Finalmente, através da noção de heterotopia, como alternativa à de utopia, será encaminhada uma conclusão para a abordagem empreendida.

\* \* \*

A permanência de conflitos agrários, dos quais o de Eldorado dos Carajás é apenas uma das indesejáveis lembranças; apenas confirmavam que nada (ou muito pouco) se fazia (e ainda não se faz) em relação à Reforma Agrária brasileira. A posse da terra no Brasil como forma de poder político remonta à colonização lusitana. Sergio Buarque de Holanda faz ver que a tradição agrícola colonial, intimamente ligada aos mecanismos de dominação política, deixa marcas profundas que até hoje se fazem sentir, visto que constituiu uma das bases para a formação do Estado Nacional:

Na Monarquia eram ainda os fazendeiros escravocratas e eram filhos de fazendeiros, educados nas profissões liberais, quem monopolizava a política, elegendo-se ou fazendo eleger seus candidatos, dominando os parlamentos, os ministérios, em geral todas as posições de mando, e fundando a estabilidade das instituições nesse incontestado domínio.[HOLANDA, 1995, p. 73]

O historiador demonstra, ao desenvolver sua teoria do homem cordial, como o processo de urbanização atraiu a influência do patrimonialismo rural, deixando pouco nítidas as fronteiras entre o público e o privado:

No Brasil, pode-se dizer que só excepcionalmente tivemos um sistema administrativo e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das

vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. [HOLANDA, 1995, p. 146]

A influência dos ruralistas nas instâncias do poder em Brasília ainda é notória. A reforma agrária não se realiza plenamente, mas nunca deixa de funcionar como plataforma eleitoral em qualquer pleito a cargos públicos. No texto que introduz o volume **Terra**, José Saramago aproveita-se desse aspecto, revelando subliminarmente a ausência de uma lei abstrata que se faça cumprir no Brasil, e denuncia: José Sarney prometera assentar 1.400.000 famílias, mas não chegou a atender 10% desta cota; Collor de Melo não fez um assentamento sequer, dos 500.000 que prometera; durante o mandato de Itamar Franco assentaram-se 20.000 famílias, das 500.000 prometidas; finalmente, a promessa de Fernando Henrique Cardoso (280.000 assentamentos), parecia-lhe muito modesta, pois, caso fosse cumprida, demandaria 70 anos para atender as quase 5.000.000 de famílias que, conclui o escritor,

precisam de terra e não a têm, terra que para eles é condição de vida, vida que já não poderá esperar mais. Entretanto, a polícia absolve-se a si mesma e condena aqueles a quem assassinou. [in: SALGADO, 1997, introdução]

Se por um lado este tipo de dominação encontra fundamento na infiltração dos interesses privados no espaço público; por outro, o que garante, em última instância, sua permanência é a força bruta, a milícia armada a serviço do Estado, neste caso o estado particular da classe economicamente dominante. A ação violenta do Estado reverbera, ainda, a tradição colonial e escravocrata que se manifestava, segundo leitura de Gilberto Freyre, como sadismo do senhor e masoquismo do escravo. O sociólogo entende que tal relação está ligada à formação econômica da sociedade patriarcal e enxerga seu alcance, para além da esfera sexual e familiar, nas relações sociais e políticas:

o mandonismo tem sempre encontrado vítimas em quem exercer-se com requintes às vezes sádicos (...) A nossa tradição revolucionária, liberal, demagógica é,

antes aparente e limitada limitada a focos de fácil profilaxia política: no íntimo, o grosso do que se pode chamar “povo brasileiro” ainda goza é a pressão sobre ele de um governo másculo e corajosamente autocrático. Mesmo sinceras expressões individuais de mística revolucionária, de messianismo, de identificação do redentor com a massa a redimir pelo sacrifício da vida ou da liberdade pessoal, sente-se o laivo ou o resíduo masoquista: menos a vontade de reformar ou corrigir determinados vícios de organização política ou econômica, que o puro gosto de sofrer, de ser vítima ou de sacrificar-se. [FREYRE, 1998, p. 51]

Gilberto Freyre aponta como equilíbrio da vida política brasileira a dicotomia entre as místicas da Ordem e da Liberdade, da Autoridade e da Democracia, reconhecendo-a arquetipicamente na relação entre senhores e escravos e desdobrando-a na oposição entre a cultura européia e a afro-ameríndia. Nesse sentido, reconhece a “fusão harmoniosa de tradições antagônicas” [IDEM, p. 52], como um ponto de flexibilidade na formação social brasileira.

Tais discursos – o de Gilberto Freyre e o de Sérgio Buarque – permitiram, durante grande parte do século XX, a reflexão de uma imagem bastante nítida de Brasil híbrido e cordial. Mas, da mesma forma que representaram avanços no processo da compreensão crítica da realidade nacional, sobretudo se contrapostos às idéias deterministas do século anterior, tais discursos se cristalizaram e passaram a ser usados, muitas vezes, de forma mecanicista, obliterando mais do que revelando a realidade brasileira. Seu uso, desta forma, tende a negar a heterogênesse e serve à alienação. (LÉVY, 2001, p. 25) Diante de extermínios e chacinas que, a despeito de serem passíveis de uma leitura simbólica das relações sociais, ceifam a vida de brasileiros social ou etnicamente banidos do compartilhamento da brasilidade, é difícil defender, com palavras, qualquer noção que se aproxime da de um hibridismo pacífico ou cordial. Sintomaticamente, José Saramago abre o prefácio de terra com a seguinte epígrafe retirada de João Cabral de Melo Neto:

É difícil defender  
Só com palavras a vida

(ainda mais quando ela é  
esta que se vê, Severina)

Saramago apresenta um texto destoante da visão que encontra equilíbrio na diversidade ao deixar nítida sua posição ideológica, recusando a idéia de um messianismo místico, de mártires, como aquele que Freyre relaciona com a tradição nacional. O romancista português desenvolve uma espécie de parábola, segundo a qual Deus volta à terra para redimir-se diante de um grupo de homens, mulheres e crianças desprovidos de trabalho, submetidos aos senhores da terra, e se oferece como Justiça, Direito e Caridade, mas é seguidamente recusado pelos mortais, que afirmam já terem uma justiça que não os atende, um direito que não os conhece e não aceitam a caridade, pois querem uma justiça que se cumpra e um direito que os respeite. Vale, aqui, citar textualmente a reação do criador:

Então, Deus compreendeu que nunca tivera, verdadeiramente, no mundo que julgara ser seu, o lugar de majestade que havia imaginado, que tudo fora, afinal, uma ilusão, que também ele tinha sido vítima de enganos, como aqueles de que se estavam queixando as mulheres, os homens e as crianças, e, humilhado, retirou-se para a eternidade. A penúltima imagem que ainda viu foi a de espingardas apontadas à multidão, o penúltimo som que ainda ouviu foi o dos disparos, mas na última imagem já havia corpos sangrando, e o último som estava cheio de gritos e lágrimas. [SARAMAGO, 1997]

Em seguida, Saramago passa à descrição da chacina de Eldorado dos Carajás, episódio ocorrido em 17 de abril de 1996, quando dezenove integrantes do MST foram assassinados durante manifestação em que bloquearam a rodovia PA-150, em Eldorado dos Carajás (PA); ainda alude a outra chacina, ocorrida oito meses antes, quando dez manifestantes do mesmo movimento, que acampavam na Fazenda Santa Elina, em Rondônia, foram mortos por policiais militares e assassinos profissionais contratados pelos fazendeiros locais. O romancista português acusa os desmandos da Polícia Militar e das autoridades brasileiras; denuncia as contradições sobre as grandes áreas improdutivas do Brasil; e, finalmente, conclui



desestabilizando um dos principais ícones do messianismo cristão e símbolo turístico e religioso do Brasil, especialmente do Rio de Janeiro:

O Cristo do Corcovado desapareceu, levou-o Deus quando se retirou para a eternidade, por que não tinha servido de nada pô-lo ali. Agora, no lugar dele, fala-se em colocar quatro enormes painéis virados às quatro direções do Brasil e do mundo, e todos, em grandes letras, dizendo o mesmo: UM DIREITO QUE RESPEITE, UMA JUSTIÇA QUE CUMPRE. [IBIDEM]

Esta imagem final une-se aos versos de João Cabral de Melo Neto e redimensiona o texto de Saramago: além de uma denúncia poética sobre a violência do governo brasileiro contra os sem-terra, não deixa de ser um texto de apresentação para as fotos de Sebastião Salgado: embora não as cite explicitamente, Saramago as apresenta como formas de defender, sem palavras, a vida. Os painéis em lugar do Cristo pretendem transformar o signo lingüístico em imagem, ou melhor, com o humanismo típico daquele Jesus **d'O evangelho segundo Jesus Cristo**, a estátua ausente do Corcovado representa a Justiça e o Direito, também ausentes.

\* \* \*

Num sistema político e social cujas ações muitas vezes seriam capazes de esgotar palavras em análises e discursos verbais (e análises de discursos...), a fotografia ofereceu-se, no caso da chacina de Eldorado dos Carajás, como linguagem suplementar, cujo impacto foi politicamente explorado pelo MST em diversas exposições pelo país.

Se fosse criado um sistema que permitisse aferir o grau de poder de atualização das diferentes linguagens, a fotografia se colocaria num lugar bem anterior ao do discurso verbal. A relação imediata que a foto estabelece com o referente tende a torna-la, para o espectador menos crítico, o próprio referente. Entre uma descrição verbal e a figura por ela evocada há a imaginação. A fotografia dispensa a imaginação: ela é a imagem e se não o fosse pouco lhe restaria. Roland Barthes demonstra esta condição essencial da fotografia, imanência da

realidade contingente que registra e transporta:

A fotografia pertence a esta classe de objetos folheados, onde não é possível separar as duas folhas sem as destruir: o vidro e a paisagem, e, porque não, o Bem e o Mal, o desejo e seu objeto – dualidades que é possível conceber mas não perceber (...) Esta fatalidade (não há foto sem alguma coisa ou alguém) arrasta a Fotografia para a desordem imensa dos objetos do mundo: por que escolher (fotografar) um determinado objeto, um determinado instante, em vez de outro? A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar esta ou aquela das suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se tornar tão espessa, tão segura, tão nobre como um signo, o que lhe permitiria alçar a dignidade de uma língua; mas, para existir signo, é necessário haver marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não se fixam bem, que se alteram como leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos. [BARTHES, 1981, p. 21]

Não se pode crer, no entanto, que a linguagem fotográfica não esteja sujeita às complexidades do jogo mimético. Há no referente que se expõe ao espectador uma opção ideológica e técnica (inclusive de pós-produção) do fotógrafo. Se há um nível documental da fotografia, há outro que a iguala às demais formas de representação da realidade, sujeitando-a a valores e interpretações variáveis (tanto do fotógrafo quanto do espectador), que desestabilizam seu aspecto documental. Desestabilizam, mas não o inviabilizam. Eis a ambigüidade desta linguagem: funciona como ícone, na medida em que estabelece uma relação de semelhança com o referente, mas não deixa de ser índice, “prova, constatação documental de que o objeto, o “assunto representado”, tangível ou intangível, de fato existiu, ocorreu” [KOSSOY, 2000, p. 33].

Há, ainda, que se ressaltar que a leitura da fotografia não pode ser dissociada da construção textual que a cerca. A legenda é a orientação ideológica que se quer imprimir à imagem. Neste mundo que, desde o princípio, é o verbo, construir uma legenda é, sem dúvida nenhuma, dotar de sentido uma imagem. A legenda dá a ver o que o autor não quer que escape ao espectador. Por outro lado, há as fotos que vão além



das legendas, o próprio objeto fala, tornando-o perigoso e subversivo, como conclui Barthes, ao contar um episódio sobre o fotógrafo húngaro André Kertész:

Os redatores de Life recusaram as fotos de Kertész quando ele chegou aos Estados Unidos, em 1937, porque, segundo afirmavam, suas imagens “falavam demasiado”; elas faziam refletir, sugeriam um sentido –um sentido diferente da palavra. No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa [BARTHES, 1981, p. 61]

Em **Câmara clara**, Barthes concebe duas categorias para abordagem de uma foto o *studium*, conjunto de informações compartilhadas no espaço cultural entre o autor (fotógrafo) e o espectador, a partir das quais é possível abordar a obra segundo seus valores sociais, políticos, ideológicos etc e o *punctum*, elemento que pode ser entendido como aquilo que fala na foto, desestabilizando o acordo cultural estabelecido pelo *studium*. O que está diante dos olhos do espectador é uma escolha, um recorte do que se revelava diante do fotógrafo no momento do disparo. A paisagem vista a olho nu também pode dotar-se de *studium* e *punctum*. Dessa forma, fazer uma foto que fale consistiria em fotografar *puncti* que pudessem aflorar da imagem e picar o espectador. Kertész, (**figura 1**), toma o *punctum* da paisagem dos arranha-céus nova-iorquinos como centro de atenção: uma nuvem perdida, sob o cinza urbano; o título confirma a intenção.

Voltando ao projeto em estudo, as fotos que mais impressionam a um primeiro passar de olhos pelas páginas do volume **Terra** são aquelas que têm a morte como referente. Sebastião Salgado fotografa a morte consumada ou prometida. As imagens denunciam a violência do Estado praticada não só de forma explícita – os manifestantes assassinados, mas também implícita – a fome, a desnutrição, o trabalho aviltante. Tais aspectos pertencem ao *studium*. Podem ser aprofundados através da leitura das legendas colocadas ao fim do volume, bem como através do conhecimento do contexto sócio-político que as envolve e do engajamento com o MST. Mas o que fala em tais fotos?

Morte e fotografia andam juntas. Fixar um tema vivo



diante da objetiva em uma eterna imagem, cristalizada, é embalsamá-lo. Porém, nas imagens em que a morte se torna objeto, inverte-se o sinal da equação. Nas fotos de Salgado, o que sobressai é a vida. O que fere o espectador que as contempla para além do primeiro passar de olhos, o *punctum* que o convida à reflexão, é a vida:

Na fotografia, a presença da coisa (num determinado momento passado) nunca é metafórica; e, no que respeita aos seres animados, a sua vida também não, salvo se fotografarmos cadáveres. Neste caso, se a fotografia se torna horrível, é porque certifica, por assim dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta. [BARTHES, 1981, p. 112]

Esse paradoxo da vida obtida através da entronização da morte também desloca o tempo contido na fotografia. Não se trata de um passado cristalizado quimicamente sobre o filme, mas a tentativa de presentificar a morte como acontecimento previsto e indesejado. Ao primeiro olhar repugnam as imagens dos cadáveres. Os esquifes (**figura 2**) chamam o olhar para o vazio central da cena; denunciam a chacina pela quantidade e ganham identidade na multidão que os rodeia. Noutra foto ganham movimento. (**figura 3**) A foto dos corpos sendo transferidos para o cemitério contrasta a inércia da morte com o movimento da rodovia. O momento do disparo do obturador aguarda que um ônibus cruze com o caminhão, indo em sentido contrário; ironicamente, a inscrição na lateral do coletivo promete: Cidade Nova. Se os corpos seguem para um velho destino, os vivos rumam em sentido contrário, promessa utópica de um devir melhor. Ao fundo, os faróis dos veículos que vêm na mesma direção, iluminam o féretro, olhos abertos sobre os despojos dos vencidos a salvaguardar um caminho seguro:

Segundo a crença popular do Nordeste, quando morrem anjinhos, ainda não acostumados com as coisas da vida e quase sem conhecer as coisas de Deus, é preciso que os seus olhos sejam mantidos bem abertos para que possam encontrar com mais facilidade o caminho do céu. Pois, com os olhos fechados, os anjinhos errariam cegamente pelo limbo, sem nunca encontrar a morada do Senhor. [SALGADO, 1997]

Esta passagem é a legenda para a foto de uma criança morta. (**figura 4**) Os olhos abertos são o *punctum* que vêm ao centro do *studium*. É uma criança morta: não deixam dúvidas o contorno do caixão, as mãos que rezam, as flores em torno, a cruz sobre a cabeça. Mas e os olhos abertos, para onde olhariam? Alheios à lente da objetiva, que tenta cristalizar aquele momento, talvez estejam confirmando que há outra vida possível, para a qual a morte não é senão metáfora: transição, passagem, liberdade. Ninguém olha para a morte, dizem aqueles olhos abertos, mas todos matam por atos e omissões, gestos e palavras, fotos e leituras.

O *studium* acusa uma dupla indigência brasileira – a do povo e a das ações políticas. Morre-se de fome no Brasil, mas as ações político-intelectuais, muitas vezes, permanecem alheias, indigentes, num silêncio que, conforme denunciou Josué de Castro, é “premeditado pela própria alma da cultura”:

Foram os interesses e os preconceitos de ordem moral e de ordem política e econômica de nossa chamada civilização ocidental que tornaram a fome um tema proibido, ou pelo menos, pouco aconselhável de ser abordado publicamente. O fundamento moral que deu origem a esta espécie de interdição baseia-se no fato de que o fenômeno da fome, tanto a fome de alimentos como a fome sexual, é um instinto primário e por isso um tanto chocante para uma cultura como a nossa, que procura por todos os meios impor o predomínio da razão sobre o dos instintos na conduta humana. [CASTRO, 1995, p.28].

A insistência do tema “criança” nas fotos de Sebastião Salgado delata, além do olhar para o futuro, que ostenta esperança, construção, liberdade, utopia, a busca do instinto primário, de que a razão não dá conta; neste sentido pode-se entender que se propõe uma oposição à morte. Uma delas, em especial – “escola em assentamento” – (**figura 5**) desperta a atenção do espectador: uma menina, sentada numa carteira escolar de uma sala de aula vazia, escreve em um caderno de espiral. A caneta, na mão direita, excessivamente grande para as mãos miúdas e os braços magros, destaca-se, aponta para o caderno onde a menina supostamente escreve, mas a mão esquerda oculta o detalhe do ato. Ela levanta os olhos para a

objetiva e no momento do disparo inicia um sorriso. A ambigüidade de uma escrita que pode ser mera pose, e de um sorriso que não se realiza por inteiro, à Mona Lisa, sugere o destino da menina que desafia da vida que tem pela frente, e com seus rudimentares meios de produção – a caneta, o caderno velho – encara tecnologia moderna – a máquina fotográfica – que a sonda como a um objeto, mas não será capaz de revelar-lhe o mistério, a vida, o futuro.

A utopia reconhece que a morte não está no presente, mas no futuro. A melhor legenda para esta idéia que ressalta das fotos de Sebastião Salgado talvez esteja na letra da canção “Assentamento”, de Chico Buarque, composta para o MST, a partir das imagens do fotógrafo. Abrindo e encerrando a canção com uma citação de Guimarães Rosa, o compositor idealiza a reconciliação do homem com a terra e enxerga a possibilidade de uma nação ampla, justa e fértil:

Quando eu morrer  
Cansado de guerra  
Morro de bem  
Com a minha terra:  
Cana, caqui,  
Inhame, abóbora  
Onde só vento se semeava outrora  
Amplidão, nação, sertão sem fim  
Oh Manuel, Miguilim  
Vamos embora. [BUARQUE, 1997]

Este último verso é um refrão que ratifica uma idéia presente na primeira estrofe: a cidade não mora mais em mim:

Zanza daqui  
Zanza pra acolá  
Fim de feira, periferia afora  
A cidade não mora mais em mim  
Francisco, Serafim  
Vamos embora. [BUARQUE, 1997]

Uma das partes em que as fotos do livro **Terra** estão divididas enfoca a migração para as cidades, velho problema brasileiro, resultante da crise social e política da área rural. Ao homenagear o MST, Chico Buarque concebe um movimento migratório em sentido oposto àquele cujas mazelas são



retratadas por Sebastião Salgado, a desorientação dos homens está nas cidades: a expressividade fonética do verbo zanzar realça esta idéia. Na verdade, o migrante dificilmente habitará a cidade, que se apresenta como uma imposição do destino: fugir da morte. A cidade se impõe e desgarra seus pés da terra, que aqui é compreendida metaforicamente como o sistema agrário iníquo que expelle o homem do campo para o centro. Ao recuperar a terra ou se reconciliar com ela, o sujeito consegue libertar-se da cidade.

Tal reconciliação com a terra só é possível no plano utópico, numa morte futura, diferente daquela, dos versos de João Cabral de Melo Neto, que o mesmo compositor musicou no início da carreira, a cova, com palmas medida, de bom tamanho para um defunto parco, terra dada à qual não se abre a boca. A imagem mais produtiva do sentido oposto que a letra da canção “Assentamento” estabelece para o fluxo migratório está presente na segunda estrofe:

Ver o capim  
Ver o baobá  
Vamos ver a campina quando flora  
A piracema, rios contravim  
Binho, Bel, Bia, Quim  
Vamos embora. [BUARQUE, 1997]

Nadando contra a corrente do fluxo migratório, os colonos assentados empreendem metaforicamente uma piracema. A força para isso está no movimento social coletivo, numa verdadeira luta de famílias brasileiras pela terra, com direito a martírios, messianismos, e explorações políticas no interior do próprio movimento, sem dúvida, mas que, quando assentadas, muitas delas se organizam em cooperativas de produção que acendem a esperança de um Brasil justo e possível. A este propósito é significativo mencionar dois documentários realizados por Tetê Moraes, **Terra para Rose** (1987) e **O sonho de rose, 10 anos depois** (1996). Os dois filmes, em conjunto, compõem um expressivo retrato na medida em que o segundo mapeia os destinos dos integrantes do movimento retratado no primeiro. Sintomaticamente, esta mesma canção de Chico Buarque é a trilha sonora do segundo filme.

No entanto, na seqüência das canções do CD Terra, logo após “Assentamento”, há uma regravação de “Brejo da Cruz”, canção originalmente lançada em 1984, cuja letra é construída através de instantâneos da vida urbana brasileira, em que migrantes zanzam pela cidade, assumindo diversas profissões subalternas e subempregos (formas mil), funcionando como casais, urdidores do mosaico de modos de vida arcaicos que colorem os grandes centros urbanos brasileiros. Porém, na tentativa de ganhar em pequenas partidas a vida severina, esquecem os projetos e a esperança que nutriam em sua cidade natal (no título da canção, o município paraibano é tomado metonimicamente):

[...]  
Uns vendem fumo  
Tem uns que viram Jesus  
Muito sanfoneiro  
Cego tocando blues  
Uns têm saudade  
E dançam maracatus  
Uns atiram pedra  
Outros passeiam nus  
[...]  
São jardineiros  
Guardas noturnos, casais  
São passageiros  
Bombeiros e babás  
[...]  
São faxineiros  
Balançam nas construções  
São bilheteiras  
Baleiros e garçons  
Já nem se lembram  
Que existe um Brejo da Cruz  
Que eram crianças  
E que comiam luz. [BUARQUE, 1997]

Longe do que poderia ser associado a uma alimentação prânica. Esta luz é a dos olhos que enxergam um futuro na cidade. Colocada imediatamente depois de “Assentamento”, “Brejo da Cruz” contradiz a primeira canção e as duas juntas compõem um panorama de imagens do Brasil que vão sendo zapeadas na mediada em que as faixas se sucedem. Ambas

apontam para realidades distintas que, em última análise, refletem os processos exclusão social. Da cidade para o campo, do campo para a cidade, os deslocamentos se dão como reflexos da exclusão social, retratada, sobretudo, através do desajuste entre o homem e o meio, num processo de ocupação que se dá mais por adaptação ou mimetismo, como sobrevivência, para, somente em seguida desdobrar-se como cultura.

As outras canções do CD não enfocam mais o fluxo migratório anotado nas duas primeiras. A clave da crônica realista das duas primeiras canções, marcada inclusive por ritmos bem populares, próximos do baião (sobretudo em “Brejo da Cruz”, que ganha um andamento mais quente e agressivo do que o de sua gravação original), é substituída pelo compasso mais suave e onírico das duas seguintes. **Levantados do chão**, a segunda canção composta especialmente para o projeto (e terceira do CD), apresenta música de Milton Nascimento e letra de Chico Buarque, na qual fica evidente a referência ao romance de Saramago: toma como mote a imagem da vida que se levanta do chão e produz uma série de indagações, numa ironia crítica sobre o absurdo da condição de um lavrador sem terra. “Fantasia”, a última canção do CD, gravada originalmente no LP **Vida** (1980), coroa a perspectiva utópica do projeto através da proposta da canção capaz de salvar o homem da dor e do suplício de estar submisso à vida, a fantasia de tomar a vida nas mãos e acreditar no humano trabalho de transformação, sem no entanto abandonar a consciência dos limites da elaboração poética, numa explícita referência a Fernando Pessoa:

E se de repente  
A gente não sentisse  
A dor que a gente finge  
E sente [BUARQUE, 1997]

\* \* \*

Fora do projeto **Terra**, mas inserida no CD de carreira em que o compositor regravou “Assentamento”, interessa, especialmente, outra canção que retoma o tema dos fluxos migratórios, problematizando ainda mais as noções de centro e periferia. Trata-se de **Iracema voou**, lançada no CD **As Cidades**, de 1998:



Iracema voou para a América  
Leva roupa de lã e anda lépida  
Vê um filme de quando em vez  
Não domina o idioma inglês  
Lava chão numa casa de chá  
Tem saído ao luar com um mímico  
Ambiciona estudar canto lírico  
Não dá mole pra polícia  
Se puder vai ficando por lá  
Tem saudades do Ceará  
Mas não muita  
Uns dias afoita  
Me liga a cobrar  
É Iracema da América. [BUARQUE, 1999]

A explícita retomada de uma personagem símbolo do nacionalismo romântico de José de Alencar, indica intenção de o compositor inserir seus versos na tradição literária que se caracteriza pela fundação de imagens do Brasil. O famoso anagrama descoberto por Afrânio Peixoto (Iracema / América) é agora retomado, mas o sentido é distinto: América aparece no primeiro verso como a metonímia pretensiosa dos estadunidenses e é a terra onde Iracema vai zanzar. Não se desgarrou da terra (=campo), mas da própria nação: expatriou-se. A gradação com que as imagens dos versos da primeira estrofe se deslocam surpreende o ouvinte/leitor: a viagem começa a ser apresentada como passeio, lazer -roupas de lã, anda lépida – mas nega-se paulatinamente até o clímax, que ressalta o contraste entre dois mundos de significados completamente opostos, mas de significantes que se imbricam, se aliteram: chão e chá. O requinte da casa de chá é a América, onde Iracema não pode negar suas raízes, sua condição periférica, o Ceará: lava chão.

Porém, diferentemente dos alucinados que cruzam os céus do Brasil, em “Brejos da Cruz”, a América representa para Iracema, assim como para todos os migrantes que lá estão na ilegalidade, uma perspectiva economicamente mais positiva: as funções são as mesmas, porém a remuneração é melhor (um direito que respeita? – para se retomar a pergunta de Saramago). A despeito da horda de brasileiros que seguem este fluxo migratório, representados na canção por Iracema, a América,



para ela não é utopia, pois não há projeto coletivo, mas, pelo contrário, o “arrisca tudo” de quem não enxerga perspectivas no Brasil.

Para propor direções estratégicas na compreensão dos atuais fluxos humanos, fotografados e cantados pelos novos intérpretes do Brasil, recorre-se à noção de heterotopia, a partir da idealização de uma Pasargada 2, do sociólogo Boaventura Santos. Se tais deslocamentos não são suficientes para agregar um povo e engendrar plenamente uma perspectiva utópica, não deixam de apontar para a possibilidade de trânsito, na precariedade do momento presente, onde se reconhece um período de transição paradigmática:

Em vez de invenção de um lugar totalmente outro, uma deslocação radical dentro de um mesmo lugar: o nosso. A deslocação da ortopia para a heterotopia, do centro para a margem. O objetivo dessa deslocação é tornar possível uma visão telescópica do centro e, do mesmo passo, uma visão microscópica do que ele exclui para poder ser centro. Trata-se também de viver a fronteira da sociabilidade como forma de sociabilidade. (SANTOS, 2000, p. 325)

Este deslocamento do centro para a periferia, que não é explicitamente o de Iracema, subjaz nos versos da canção e é acentuado pela construção musical. A segunda estrofe continua a descrever o périplo anti-heróico da personagem: na impossibilidade de comunicar-se em inglês, recorre a duas linguagens universais – a do corpo e a da música: namora um mímico e sonha estudar canto lírico. A malandragem que lhe é traço de identidade se revela, inclusive, pela mudança do registro verbal: não dá mole pra polícia. Leva também para a América, um tipo de sentimento que, segundo a mitologia lingüística só se expressa em português: em vez da nostalgia, da dor da perda, a saudade mas não muita, fugaz e passageira, de quem pode, no mundo globalizado pela rapidez dos meios de comunicação, ligar a cobrar. Na gravação original (CD **As cidades**, 1998), da primeira vez que é cantada, a letra acompanha-se apenas por violão; a seqüência de acordes cria tensão e expectativa, como se faltasse um repouso harmônico, que só virá com o verso final, seguido do piano e de uma vocalização em falsete do cantor. Este último verso é o único da

canção que dá voz à personagem; o discurso direto e os elementos musicais colaboram para produzir uma ressemantização do signo América: afoita, me liga a cobrar: “é Iracema da América”. Acabada a tensão provocada pela harmonia, a personagem se encontra e a preposição “de” torna-se ambígua. Indica simultaneamente origem e pertencimento. Origem da chamada telefônica e de Iracema, e neste segundo caso, Iracema é de uma única América, lá e cá, globalizada.

Vera Follain Figueiredo acrescenta, num artigo em que revisita com o olhar contemporâneo os mitos românticos da nacionalidade, que a Iracema de hoje, representada na canção de Chico Buarque, já poderia estar contida na de ontem, a do romance de Alencar:

Cabe perguntar [...] se esta, ao trair o segredo da Jurema, o segredo do sonho de sua tribo, sob o olhar nostálgico mas condescendente de Alencar, não teria dado o primeiro passo para se tornar estrangeira em sua própria terra, não teria começado a experiência do desencaixe, do desenraizamento, necessária à marcha expansiva da cultura ocidental, que veio a se completar com a mundialização da cultura e a globalização do mercado nos tempos atuais. [2000, p. 100]

Iracema, a de Chico Buarque, é a prima pobre que habita a América, uma antiga utopia, que ao longo de sua realização experimentou a divisão iníqua de suas riquezas, dividiu-se entre os do norte e nosotros, mas que hoje vai tendo suas fronteiras redesenhadas, e a América fica ainda mais distante do sonho utópico de igualdade. Iracemas voam para a América e novos severinos tentam o caminho contrário ao do êxodo rural, enquanto os grandes centros urbanos brasileiros ameaçam explodir a em criminalidade e violência. A representação de tais deslocamentos, além de falar da vocação ao nomadismo e ao individualismo, que alguns críticos apontam na pós-modernidade, são úteis por permitirem o mapeamento das nossas heterotopias. Antes de saber aonde podemos chegar, indaguemo-nos sobre como nos deslocamos.

É curioso notar, por exemplo, que no Brasil, esta chamada condição pós-moderna, não abole rígidos paradigmas socialistas como os do MST. Esta complexidade tempo-espacial,

continua sendo inconciliável pelas posturas políticas tecnocráticas e neo-liberais. Hoje, dez anos após a chacina de Eldorado dos Carajás e quatro anos após o início do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, os impasses sobre a apropriação da terra no Brasil continuam os mesmos. Notícias de invasões do MST ou de ações armadas a mando dos latifundiários não deixaram de se estampar nas páginas dos jornais nos últimos anos, revelando que ainda é tensa a questão agrária no Brasil.

Finalmente, entendemos que somente com a compreensão destas questões pelo viés da cultura, paralelamente ao conhecimento econômico e social que tradicionalmente formulam as leituras dos problemas brasileiros, é que se pode chegar à compreensão dos espaços em que se fundem nuances mais subjetivas e contraditórias da nação. O projeto Terra, objeto dos comentários que até agora traçamos, é exemplo de como se pode manter viva a conexão entre produção da cultura urbana – no caso a fotografia, a música popular – e a afirmação de valores ideológicos que problematizam a relação de pertencimento entre o homem brasileiro e o seu lugar. Na perspectiva fotografada por Sebastião Salgado e cantada por Chico Buarque, a Reforma Agrária não é apenas uma iniciativa socialista na contra-mão do mundo globalizado, das agroindústrias e dos alimentos transgênicos, mas uma necessária reconciliação do Brasil consigo mesmo, através da qual poderá consolidar-se a certeza de que é o povo quem deve forjar seu Estado e governar-se.

Pelo que concluímos até aqui, essa noção de pertencimento vai se construindo num lugar fronteiriço, duplo, semovente, diferentemente do que indica a lógica cartesiana e racionalista das ciências econômicas. O modelo urbano como princípio de modernidade, de desenvolvimento e de consumo, é apenas uma das faces do povo que constrói esta nação. Na cidade, perdido, Severino zanza daqui, zanza pra acolá, desenraizado, repete a história dos filhos da terra que a perderam. Na cidade, encontrando-se, Iracema fica entre lá e cá, canta mais uma canção do exílio. No mapeamento desses deslocamentos, não há dúvida de que nossa heterotopia é um entre-lugar. Resta-nos aprender a ocupá-lo.

Escola em assentamento pode ser um bom caminho para este aprendizado, parece ser a forma de levar à frente

antigo projeto de um visionário modernista, que citamos na epígrafe desse texto.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990a.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1981.

BHABHA, Homi. **Narrando a nação**. In: ROUANET, Maria Helena (org.). Nacionalidade em questão. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

BUARQUE, Chico. **As cidades**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Terra**. [S. l.]: Sonopress, 1997. 1 CD.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Revisitando os mitos românticos da nacionalidade. **Alceu**: revista de comunicação, cultura e política, v. 1, n. 1, jul/dez, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: 34, 1996.

SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2000.



## ANEXOS

Figura 1

Foto de André Kertész - **Nuage Perdu**, Nova Iorque, 1937



Figura 2

Sebastião Salgado: **Velório das vítimas da chacina de Eldorado dos Carajás**



Figura 3  
Sebastião Salgado: **Chacina de Eldorado dos Carajás**



Figura 4  
Sebastião Salgado. **Ceará**, 1983.



Figura 5  
Sebastião Salgado: **Escola em assentamento**. Sergipe, 1996.

