




## ALIENAÇÃO E EMANCIPAÇÃO NA TERRA DE CHICO, SALGADO E SARAMAGO

### ALIENATION AND EMANCIPATION IN THE TERRA PROJECT OF CHICO, SALGADO AND SARAMAGO

Marco Aurélio Abrão Conte\*

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP

 <https://orcid.org/0000-0002-8191-3156>  
[marco.conte@unesp.br](mailto:marco.conte@unesp.br)

Vanessa Pironato Milani\*\*

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP

 <https://orcid.org/0000-0002-4147-7476>  
[vanessapironato@yahoo.com.br](mailto:vanessapironato@yahoo.com.br)

**RESUMO:** O livro Terra, de Sebastião Salgado, reúne fotografias a respeito da questão agrária no país e conta com prefácio do escritor português José Saramago, sendo comercializado junto de um álbum de Chico Buarque, no qual constam quatro canções a respeito do tema. Neste artigo, investigaremos de que maneira a consonância discursiva entre a música, a fotografia e a literatura estruturam uma denúncia às formas de legitimação simbólica da opressão estatal, cultural e econômica, o que leva à alienação do campesinato e suas formas de emancipação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Expressão de gênero; sexualidade; mundos virtuais; avatares; teoria ator-rede.

**ABSTRACT:** The book Terra, by Sebastião Salgado, brings together photographs concerning agrarian issues in the country and includes a preface by the Portuguese writer José Saramago. It is sold together with an album by Chico Buarque, which features four songs on the same theme. In this article, we will investigate how the discursive consonance between music, photography and literature structures a critique of the symbolic legitimization of state, cultural and economic oppression, leading to the alienation of the peasantry and their paths to emancipation.

**KEYWORDS:** Chico Buarque; Sebastião Salgado; José Saramago

---

\* Doutorando e Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências de Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP - Araraquara. Formado em Letras-Grego (Bacharelado e Licenciatura Plena) em 2018, tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Teoria Literária, Teoria do Teatro, Teatro Português e Teatro Contemporâneo.

\*\* Doutora em História pela Unesp/Franca, desenvolvido com financiamento Capes, Mestrado em História (2015) pela UNESP/Assis, com bolsa CNPq e graduação em História pela mesma Universidade. Pós-doutorada na Unesp/Franca, com a temática dos Beatles e a contracultura inglesa.

## INTRODUÇÃO

A terra é o exílio insuportável, o morto um bem-aventurado sempre.

Euclides da Cunha (2019, p. 185)

No conjunto das contradições que envolveram os processos de urbanização e modernização do Brasil, ocupa dileto espaço a irresolução dos conflitos acerca da questão agrária. Em nome de um progresso cuja acepção compreende a acumulação do capital nas mãos de poucos, os quais historicamente primaram por instrumentalizar o trabalho do campesinato – em geral pouco instruído e, em essência, sempre explorado –, o direito à terra foi reduzido a um espaço marginal no debate público, questionado abertamente por determinadas correntes políticas, manipulado e circunscrito aos limites da retórica eleitoral por outras, permanentemente sabotado quando das possibilidades de efetivar-se. Com efeito, as complexas dinâmicas envolvendo a relação entre o homem e a terra são o tema de *Terra*.

Publicado em 1997, a partir da exortação do editor Luiz Schwarcz, o livro, de autoria de Sebastião Salgado, é composto por reproduções de fotografias captadas por ele entre os anos de 1980 e 1996, quando Lélia Wanick Salgado as coesionou de modo a organizar, mais do que uma fotorreportagem, uma narrativa visual cujo eixo estrutura uma denúncia do descaso do Estado brasileiro, sempre prometededor de uma reforma agrária adiada ad aeternum (SARAMAGO, 1997, p. 12-13), em relação à problemática das populações sem-terra no país. A organização do livro permite entrever cinco atos, explicitados no encerramento do volume: “Gente da terra”, “Trabalhadores da terra”, “A força da vida”, “Migrações da cidade” e “A luta pela terra”. Delimita-se, assim, um painel amplo da batalha pelo direito ao trabalho na terra. Tal proposição é reforçada pela escolha das fotografias que compõem a capa e a quarta capa do volume, indicando que a problemática afeta desde a primeira infância, insalubre porque miserável, até a velhice, prematura pela mesma razão.

O preto e branco das imagens reforça o caráter dramático da exposição de Salgado, ao que se aliam as intervenções de José Saramago, que assina a introdução ao livro, e Chico Buarque, que compôs canções – incluídas textual (por meio da escrita poética entre as fotos) e musicalmente (dado que o volume foi comercializado com um

disco do cancionista acoplado em seu interior) em *Terra* - que tematizam a exploração sob a dialética estabelecida entre o sofrimento e a esperança. A renda advinda da venda do volume “foi destinada ao Movimento dos Trabalhadores sem Terra [...] [e] o livro lançado no dia 17 de abril, um ano após o massacre de trabalhadores sem terra em Eldorado do Carajás” (HOMEM, 2009, p. 285).

Muito embora encontrem-se, de fato, nas fotografias de Sebastião Salgado os motes tanto do texto saramaguiano quanto das canções buarqueanas, é possível identificar uma influência mútua do pensamento dos três autores, dado que orbitam referenciais estéticos e, sobretudo, ideológicos afins. Assim, tal qual Chico e José tenham-se valido da tentativa de verbalização dos olhares e paisagens, geográficas e humanas, captados pela lente de Salgado, este também dialoga com as canções “Fantasia” e “Brejo da cruz”, de 1978 e 1984, respectivamente - anteriores às duas compostas para o projeto *Terra* ao lado das quais compõem o disco de Chico -, e com o romance *Levantado do chão*, do escritor português (de 1980), cuja diegese dá conta da disputa entre camponeses sem-terra e grandes latifundiários durante o Estado Novo português. Inclusive, uma das faixas compostas para o livro explicita o intertexto com a referida narrativa desde seu título - “Levantados do chão”, ponto de inflexão da obra.

O fato de tais obras serem consonantes na denúncia da opressão do trabalhador do campo - impedido de conquistar dignas condições de sobrevivência por meio de seu ofício - já se explicita por meio das intenções discursivas que amparam a própria concepção do projeto. Há, contudo, na configuração formal de *Terra* uma crítica sobretudo aos meios de alienação do homem, materializados em expedientes de legitimação simbólica e perpetuação política do estado de coisas desarrazoado a grassar no tecido social brasileiro. Dessarte, pelas vias da intertextualidade, a obra recorre a outros expoentes da literatura moderna, tais como João Guimarães Rosa e Fernando Pessoa, a fim de erigir sua crítica à instrumentalização da fé pelo poder, que, em diversos momentos da história, viabilizou para si um verdadeiro templo de sacralização das arbitrariedades, subordinando o cristianismo às necessidades dos poderosos.

Propõe-se, aqui, que, muito mais do que mera trilha sonora das fotografias de Sebastião Salgado e do prefácio de José Saramago, as canções de Chico Buarque, que nessa condição seriam redundantes, inserem-se como vértebra coesiva do volume, valendo-se da música como elemento de denúncia de uma tragédia humanitária, engendrada pela indiferença estatal e levada a cabo pelas forças policiais e pela legitimação cultural forjada pela igreja, à guisa de santificação da alma por meio do

sacrifício do corpo, como legítima texto bíblico e aos interessados na manutenção dos códigos de estratificação social, que assim se justificam.

## DESTERRITORIALIZAÇÃO

O álbum de Chico Buarque, dirigido por Luís Cláudio Ramos e Vinicius França, inicia-se com a canção inédita “Assentamento”. Nela, o eu lírico orienta seu(s) interlocutor(es) sobre os procedimentos que devem ser adotados após sua morte. Hostilizado pelos centros urbanos, o homem que verbaliza seu desabafo nesta canção regressa - e exorta outros a que o façam:

A cidade não mora mais em mim  
Francisco, Serafim  
Vamos embora  
Embora  
Ver o capim  
Ver o baobá  
Vamos ver a campina quando flora  
A piracema, rios contravim  
Binho, Bel, Bia, Quim  
Vamos embora (BUARQUE, 2006, p. 408)

Já nas primeiras palavras da canção inicia-se o processo de intertextualidade que marcará todo o disco. “Assentamento” abre com uma epígrafe retirada de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa, livro em que um dos contos, “Barra da vaca”, inicia-se pelo mesmo excerto e na mesma condição epigráfica, atribuído a alguém de nome Too: “Quando eu morrer, que me enterrem na / beira do chapadão / - contente com minha terra, / cansado de tanta guerra, / crescido de coração” (ROSA, 2021, p. 51). Servindo de mote à letra de Chico, a estrofe de Rosa aponta para um futuro pós-morte em que o homem possa estar enfim conciliado com a terra. Longe de ser a verbalização de uma satisfação em vida, as palavras roseanas permitem entrever um sentimento de resignação, que será reforçada na estrutura poética da canção, segundo o qual a esperança de um contentamento com os espaços em que se vive se concretiza apenas quando da impossibilidade de propriamente viver: a irresolução do conflito se anestesia pelas promessas de uma alegria futura, o que inviabiliza a contestação e reforça a passividade.

Esta também está presente na estrutura musical e em sua contradição, dado que quando Chico recita a estrofe de Guimarães Rosa, na qual o homem enfim descansa em paz, feliz e em harmonia com a terra e o mundo que deixa, a voz do músico é um

lamento acompanhado apenas do violão. A junção disso que, formalmente, configura mais uma declamação lamuriosa que um canto em si a um andamento lento da canção e aos poucos acordes do instrumento conferem um aspecto de tristeza e resiliência ao homem retratado que, repita-se, se conforma com a morte.

A voz (do eu lírico) que se expressa em “Assentamento” é assumidamente individual, o que se estabelece no desabafo de um homem que busca convencer outros do acertado de sua decisão mas também se reforça na dimensão sonora por meio do canto, pois a escolha pela voz solo (do cantor) nessa faixa, em contraste com outras em que um coral de vozes a ela se sobrepõe, também é uma forma de enfatizar o caráter de desabafo pessoal. Em diversos momentos do álbum, a voz do musicista cederá espaço à coralidade ou se diluirá nesta. Aqui, no entanto, a opção pelo uso individual da voz reforça um movimento de progressiva reflexão subjetiva. Reforça também a criação da consciência questionadora que, a princípio, seria individual.

Do sentimento de solidão, surge uma espécie de desorientação em meio ao mundo que oprime o eu lírico. As aliterações da primeira estrofe - “Zanza daqui / Zanza pra acolá / Fim de feira, periferia afora” (BUARQUE, 2006, p. 408) - reforçam tal sensação, que se resolve, poética e musicalmente, na conclusão do eu lírico de que “a cidade não mora mais em mim” (BUARQUE, 2006, p. 408). Também a mudança na dimensão musical o reitera, dado que os acordes do violão descrevem um crescendo, acelerando seu andamento até passarem a ser acompanhados por outros instrumentos (piano, baixo, sopro, bateria e percussão), os quais parecem acabar, mesmo que momentaneamente, com a solidão e com a tristeza do eu lírico. Nesse momento da canção, a reconciliação com a terra se estabelece, com o que se passa a uma ode ao mundo rural. O trecho, além de explicitar os “fluxos migratórios do ‘ser qualquer’”,

reflete-se na própria configuração musical, no jogo em que oscilam, em ritmo bem marcado e repetitivo, notas graves e agudas. A sequência de notas ecoa em outros trechos da canção. Elas, também migrantes, funcionam como metáforas do desenraizamento, do movimento de vai e vem vivido por tantos severinos soltos pelo Brasil. (MENEZES, 2016, p. 23-24)

A isso, segue a descrição do êxodo urbano: a volta à terra é iniciada com convites que o eu lírico faz a seres cujos nomes parecem todos signos motivados. São convidados pelo eu lírico a deixar o território urbano e partir de volta à ruralidade, os seguintes seres: “Francisco, Serafim [...] Binho, Bel, Bia, Quim, [...] Manuel, Miguilim” (BUARQUE, 2006, p. 408). Por meio de tal enumeração, a canção expressa a

universalidade das contingências relacionadas à desterritorialização do ser, valendo-se de nomes inscritos no tecido sonoro de modo mais formal (talvez remetendo a homens mais velhos) como Serafim, termo associado a criaturas de origem religiosa, a valores metafísicos, e Francisco, nome de santo de conhecida devoção popular, que remete a elementos mais concretos: o do rio que muitas vezes fora evocado, como por João Cabral de Melo Neto (2000), para retratar o drama da seca e da migração.

No segundo grupo dos convidados, figuram abreviações de outros nomes próprios, que apontam para um grupo etário oposto aos Franciscos e Serafins. “Binho, Bel, Bia, Quim” (BUARQUE, 2006, p. 408) antecipam a figura do pivete, estampada em diversas fotografias de *Terra* e que ocupará o espaço central na segunda canção do álbum. Abarcando, assim, a infância e velhice possível, o paralelismo estabelecido em “Assentamento” dialoga com a capa e a quarta capa do livro de Salgado - extremos da vida cuja fragilidade será tema recorrente da obra.

No último dos convites que os versos fazem, o eu lírico dialoga com duas personagens conhecidas do universo de João Guimarães Rosa, Manuel(zão) e Miguilim - por meio dos quais se reforça a alusão ao velho e ao novo, ao idoso e à criança. O movimento, aliás, descrito pelos vocativos circunscreve o ambiente relatado em uma teia de progressiva intensificação da afetividade, partindo da impessoalidade, passando pela intimidade subentendida em apelidos diminutivos, até a chegada a referências literárias, através das quais o eu lírico logra colocar-se em meio a figuras que, conquanto ficcionais, partilham de suas angústias em relação à terra.

As duas novelas de Rosa com que Chico estabelece um intertexto estão reunidas no volume *Manuelzão e Miguilim*. “Campo geral”, exhibe um foco narrativo que, apesar de não admitir propriamente um narrador-personagem, partilha da perspectiva de Miguilim - dado que busca emular a ingenuidade com que o garoto enxerga o mundo ao seu redor - para dar ao leitor conhecer suas tramas familiares nas distantes terras do Mutúm, localizadas no sertão mítico-mineiro de João Guimarães Rosa. Conquanto filtrada pela visão do protagonista, a narrativa fornece elementos que viabilizam a percepção de um território abandonado pelo poder público: “nestas más brenhas, donde só se vê falta tudo, muita míngua, ninguém não olha p’ra este sertão dos pobres” (ROSA, 2019, p. 38), situação que chega ao paroxismo na morte prematura de Dito, vitimado por uma doença para a qual já havia a disponibilidade de vacinas no Brasil. Imerso desde sempre nesse ambiente, resta a Miguilim apenas a partida, ao final da diegese, quando se

dá o conhecido episódio revelador de sua miopia, representação de sua blindagem à imagem danosa do mundo real ao qual é impelido após a morte do irmão.

Contudo, antes de sua desterritorialização, isto é, enquanto ainda é um ser plenamente pertencente ao ambiente sertanejo que forjou sua visão de mundo, Miguilim expressa em seus comportamentos um valor que será caro à compreensão de *Terra*: “não tinham pena dele, Miguilim, achavam de exemplar por conta de tudo, mesmo num tempo como esse, que faltavam seis dias, do comum diferentes? Ah, não fosse pecado, e aí ele havia de ter uma raiva enorme” (ROSA, 2019, p. 47); “E levantava as mãozinhas, cruzadas, mostrava aqueles dedos de unhas, como ossinhos encardidos. Pedia pena...” (ROSA, 2019, p. 50). No primeiro excerto, o menino, após pensar ter estabelecido com a transcendência um acordo, pelo qual lhe restariam apenas mais seis dias de vida, hesita em enraivecê-se por ter consciência de que, dessa forma, incorreria em um pecado. No segundo, cruza as mãos sobre o peito ao pedir a intercessão divina para os seus humanos dilemas. Em ambas as passagens, Rosa atina para a materialidade do cristianismo nos gestos mais cotidianos e íntimos do campesino brasileiro – o que se notará também em “Uma história de amor”, em que Manuelzão exprime a necessidade de proteger o combalido território no qual vive com a edificação de uma igreja (ROSA, 2019, p. 125).

Também Euclides da Cunha, n’ *Os Sertões*, livro seminal no entendimento das contingências relacionadas à terra no Brasil, identifica a religiosidade premente como traço distintivo do homem rural desde a mais tenra infância, bem como sua confiança inabalável na existência de forças maiores que ele e capazes de reger o seu destino: “o seu primeiro amparo é a fé religiosa [...] sem que se lhe amorteça a crença, sem duvidar da Providência que o esmaga” (CUNHA, 2018, p. 178).

Assim, nos textos evocados por Chico – alinhados ao regionalismo mítico de Rosa e às observações de Euclides –, o homem do campo é marcado pela internalização da moralidade religiosa, traço que marcará também o eu lírico de “Assentamento”. Tal entronização do dogma cristão manifestar-se-á na consciência resignada do sujeito desterritorializado que se expressa. Na última estrofe, afirma o eu lírico: “Quando eu morrer, / cansado de guerra, / morro de bem com a minha terra: / cana, caqui, inhame, abóbora, / onde só vento se semeava outrora” (BUARQUE, 2006, p. 408). O cansaço a que se refere corresponde aos expedientes de que houvera de lançar mão para garantir sua sobrevivência, alçados à condição de uma guerra. Porém, a morte prometeria a conciliação, a reparação dos danos.

Tais versos abrem-se a uma ambiguidade semântica cara a toda a estrutura do álbum, que primará por explorar as contradições concernentes à relação do homem que trabalha (n)a terra mas a ela não tem direito. Numa primeira interpretação, que considere o sentimento do eu lírico de “Assentamento” de forma monolítica, a morte figura como ideal a ser perseguido como recompensa por uma vida de sacrifícios – como convirá às personagens que representarão a dimensão religiosa nos textos que serão evocados por *Terra*, para as quais convém promover a instrumentalização da fé e afirmar “a condenação do instante presente em proveito do futuro” (BATAILLE, 2022, p. 20) como forma de manutenção do estado de opressão do homem.

Em uma segunda possibilidade, que dê conta da progressiva construção de uma consciência crítica/revolucionária no sujeito campestre – que se manifesta no conjunto do álbum e na sequência das seções do livro, mas também e sobretudo em *Levantado do chão*, uma de suas principais referências –, a conciliação com a terra se daria de forma denotativa, por meio da conquista dos espaços a serem cultivados para proveito das gerações futuras. Numa área em que “só vento se semeava outrora” (BUARQUE, 2006, p. 408), encontraria o eu lírico, ao final de sua vida, a possibilidade de um cultivo variado e sustentável em uma terra enfim produtiva que lhe despertaria, finalmente, a sensação de pertencimento a um território: “amplidão, nação, sertão sem fim” (BUARQUE, 2006, p. 408, grifo nosso).

## ALIENAÇÃO

A segunda canção do álbum, “Brejo da cruz”, não foi composta para Terra, tendo sido originalmente gravada por Chico Buarque em 1984. Na versão de 1997, porém, foram retirados os efeitos de distorção da voz do cantor e as intervenções eletrônicas que constam da primeira gravação, com o que há uma ênfase na dimensão poético-textual e no aspecto crítico da obra, além de uma ambientação sonora que, ao evitar traços futuristas, localiza a música numa espacialidade definida e coerente com a proposta do álbum.

Embora apresente uma letra de extensão considerável – a maior do disco –, sua música altera pouco entre os acordes C#6 (dó sustenido com sexta), D#7/9 (ré sustenido com sétima e nona [oitava da segunda]), G#7/4(9) (sol sustenido com sétima, quarta e nota [oitava da segunda]) e G#7/9 (sol sustenido com sétima e nona [oitava da segunda]), o que dá uma aparente singeleza ao tom da canção, na qual se destaca a voz de Chico,

acompanhada pelo baixo (um dos sons mais presentes ao longo da execução) pela bateria, pelo piano e pelo violão.

“Brejo da cruz” retrata o processo de êxodo para os grandes centros urbanos. Para tanto, vale-se, dentre outros recursos, de ironias, como a de seres alimentados por luz alucinarem-se, num jogo morfológico entre palavras cognatas (“A novidade / Que tem no Brejo da Cruz / É a criançada / Se alimentar de luz // Alucinados / Meninos ficando azuis” (BUARQUE, 2006, p. 351); e de eufemismos (“E desencarnando” (BUARQUE, 2006, p. 351)) – que explicitam a causalidade da migração, atribuindo-a às condições enfrentadas no espaço que intitula a canção.

Nos referidos versos, o gerúndio do verbo desencarnar atenua seu referente ao indicar um contínuo e prematuro processo de desencarne, escolha lexical que reforça o caráter irônico-eufemístico da canção. Tal caráter erigirá a crítica de Chico à alienação engendrada na subjetividade de seres que, absorvidos pelos mecanismos da urbe, relativizam o passado biográfico e o passado histórico em razão de haverem logrado melhorias nas condições de vida. Mesmo a metáfora nutricional, segundo a qual a luz seria comida pelos meninos e tomaria seus corpos, adere a um eufemismo de forte apelo visual, pois que eles, em função do alimento de que se nutrem, se tornem azuis – alusão à coloração de seus cadáveres. Em seguida, diz o eu lírico que esses meninos “cruzam os céus do Brasil / Na rodoviária, assumem formas mil” (BUARQUE, 2006, p. 351), momento da canção em que a pluralidade das funções no trabalho informal assumidas por menores de idade é expressa e, em seguida, detalhada: “Uns vendem fumo / Tem uns que viram Jesus / Muito sanfoneiro / Cego tocando blues” (BUARQUE, 2006, p. 351). Os novos papéis sociais elencados dão conta da versatilidade exigida, nas cidades às quais afluem tais contingentes populacionais, dos que a elas se encaminham.

No caleidoscópio das condições e funções a que se submetem os jovens em “Brejo da cruz” para a consecução do próprio sustento, figura um verso que, por sua ambiguidade, merece destaque. Diz o eu lírico, em dado momento, que, entre as diversas formas assumidas nas rodoviárias, “tem uns que viram Jesus” (BUARQUE, 2006, p. 351). A falta de um esclarecimento por parte do contexto e a completa coincidência de desinências modo-temporais obscurecem o sentido do verbo – e, pois, da oração –, que pode referir-se tanto ao ato (pretérito) de enxergar Jesus quanto ao ato (presente) de tornar-se Jesus.

A segunda leitura legitima-se em uma visão do todo da canção, dado que a temática da transmutação e da transfiguração do corpo está presente no apelo visual de

“Brejo da cruz”. Ato de ver ou de transformar-se, “viram” remete a sujeitos indeterminados, anônimos, despojados de identidade própria, ignorados e invisibilizados pelo corpo social que ajudam a compor - “ninguém pergunta / de onde essa gente vem” (Buarque, 2006, p. 352) - e, o que é reforçado pela polissemia do verbo, marcados pelo ambíguo de suas condições existenciais, dado que se dedicam a afazeres e responsabilidades que os impelem ao amadurecimento precoce, o qual, destaca Euclides da Cunha, marca a infância pobre nas mais diversas regiões do país:

Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o, logo, intercalando-lhe agruras nas horas festivas da infância, o espantinho das secas no sertão. Cedo encarou a existência pela sua face tenebrosa. É um condenado à vida. [...] Aprestou-se, cedo, para a luta. (CUNHA, 2018, p. 161)

As funções laborais e sociais citadas pelo eu lírico descrevem, ao longo da canção, uma gradação temporal, tematicamente próxima daquela realizada pela primeira faixa do álbum, com que são evocadas, novamente, duas fases da vida humana: as crianças, já citadas, retratadas em seus artifícios para a conquista de algum meio de sobrevivência, e, posteriormente, os adultos absorvidos pelas dinâmicas da urbanidade, que se submetem a trabalhos - não raro exploratórios e/ou perigosos - para a manutenção da vida: “Mas há milhões desses seres / Que se disfarçam tão bem / Que ninguém pergunta / De onde essa gente vem // São jardineiros / Guardas noturnos, casais / São bilheteiras / Baleiros e babás” (BUARQUE, 2006, p. 352). O disfarce aludido pela letra da canção refere-se, a rigor, à conformação e à adaptação aos códigos da vida urbana, que a eles absorve. Aos que alcançam, nesse grupo de migrantes, a relativa estabilidade de uma ocupação profissional, sempre em postos inferiores na hierarquia do mundo do trabalho, marca indelevelmente a alienação: “Já nem se lembram / Que existe um Brejo da Cruz / Que eram crianças / E que comiam luz” (BUARQUE, 2006, p. 352). Nessa última estrofe, repetida no canto, é sensível a crítica aos discursos alienados. Nela, percebe-se que o êxodo para os grandes centros leva, muitas vezes, à cooptação cultural dos migrantes que se alienariam e, como houveram indicado os eufemismos, tenderiam, quando não a esquecer o passado, a submetê-lo a um processo de rememoração que o atenuaria em suas agruras.

Cumprir destacar, ainda, em relação à segunda faixa do álbum, um intertexto que parece ter escapado à crítica. Em sua gênese, “Brejo da cruz” estabelece um diálogo com uma outra canção, quase sua homônima, de autoria de Zé Ramalho: “Brejo do

cruz”, que remete à cidade natal do cantor, no sertão da Paraíba. O pequeno município de Brejo do Cruz, localizado a cerca de 380 km da capital do estado, é evocado pela memória do eu lírico de Ramalho de modo a idealizá-lo. Com isso, a letra incorre em um processo acrítico de escamoteação das contingências da pobreza e do abandono estatal por meio de um canto entusiástico que é intensificado por um coro laudatório e um conjunto de instrumentos que exortam à dança:

Eu não me lembro se existe uma cidade igual a Brejo do Cruz  
Um lugarejo concebido, esquecido, terra cheia de luz  
É no sopé de uma lareira de ouro e prata, que me reluz  
A juventude avançada usa roupa costurada a cipó  
O candeeiro costumeiro é a luz que ilumina melhor  
Um eldorado soterrado na poeira dessa aldeia de sol. (RAMALHO, 1984)

Composta entre 1974 e 1975, a canção é marcada por traços típicos da música pop. Sua dicção idealista e sua concepção nostálgica de espaço, aliada a elementos sonoros que reforçam sua vinculação – ou mesmo sua subordinação – à dança remetem a uma proposta musical acrítica, alienada de uma autoconsciência crítica que é própria da música autônoma – que, em síntese, pretende “ser algo além do mero entretenimento” (FENERICK, 2021, p. 13).

A obra de Zé Ramalho é aludida por Chico Buarque tanto na primeira quanto nas últimas três estrofes de “Brejo da cruz”. Inicialmente, o eu lírico buarqueano ironiza a condição de “terra cheia de luz” (RAMALHO, 1984) reforçada pelo músico paraibano ao tomar, como visto, a luz como metáfora da morte: “A novidade / Que tem no Brejo da Cruz / É a criançada / Se alimentar de luz” (BUARQUE, 2006, 351). Ao destacar, como novidade, que a luz é o único alimento disponível para as crianças, o autor denuncia tanto as condições miseráveis quanto a impertinência dos discursos idealizantes que, a pretexto de jactarem-se pela terra, dão azo a um processo que escamoteia a premência e a gravidade de questões sociais aflitivas. Entretanto, é nas últimas estrofes de sua canção que Chico Buarque lança mão da repetição para ironizar e denunciar discursos como o veiculado pelo eu lírico da canção de Zé Ramalho: “Já nem se lembram / Que existe um Brejo da Cruz / Que eram crianças / E que comiam luz” (BUARQUE, 2006, p. 352).

Além da clara referência, uma construção quase parafrástica, ao primeiro verso de “Brejo do cruz” – “Eu não me lembro se existe uma cidade igual a Brejo do Cruz” (RAMALHO, 1984, grifo nosso); “Já nem se lembram / Que existe um Brejo da Cruz”

(BUARQUE, 2006, p. 352, grifo nosso) –, há algumas escolhas lexicais e sintáticas que viabilizam asseverar que ao nostálgico da primeira canção Chico sobrepõe o crítico de seu verbo. Na canção de Zé Ramalho, a conjunção integrante “se” confere à expressão do enunciador um ar vago de incerteza que reforça a negação de sua lembrança, a qual, no entanto, será preenchida por imagens que alçam a cidade à condição de um território sublime – “um eldorado” (RAMALHO, 1984). Em “Brejo da cruz”, a vagueza é substituída por uma forma de afirmação incontestável (“que”), a qual, não bastasse o caráter positivo de sua expressão, se torna mais incisiva por meio da tríplice repetição: eis que esses seres, que conseguem se integrar na dinâmica social da urbanidade e, conseqüentemente, logram alienar-se de sua origem, já não se lembram 1) da existência do local em que padeceram antes da migração; 2) do passado biográfico em que se situa esse padecimento; 3) da insustentabilidade existencial que motivou sua migração.

Tanto musical quanto poeticamente, “Brejo da cruz” investe na denúncia de condições e de práticas discursivas vazadas sob a égide da alienação. Terra, contudo, versará, no conjunto da narrativa visual de Sebastião Salgado, na construção do todo do álbum de Chico Buarque e ainda no prefácio redigido por José Saramago, sobre a urgência do questionamento político e da reflexão de matiz revolucionária. Não à toa, a essa faixa segue-se “Levantados do chão”.

### CORALIDADE, REFLEXÃO E TENSIONAMENTO

Ponto de inflexão do álbum *Terra*, “Levantados do chão” teve sua letra composta por Chico Buarque a partir de música de Milton Nascimento. Tanto o título da canção quanto sua temática questionadora dialogam com *Levantado do chão*, romance de José Saramago, publicado no ano de 1980, no qual o escritor português inaugura a forma narrativa que o consagrou – com destaque para o manejo peculiar das pontuações gráficas, a interpenetração das instâncias discursivas, a ironia como instrumento de desestabilização dos discursos históricos hegemônicos e a valorização da perspectiva dos oprimidos, cujas vozes a História oficial não registrou em seus anais. A influência dessa “epopeia campesina” (CERDEIRA, 2018) será sensível, pois, formal e tematicamente na terceira faixa desse disco de Chico.

“Levantados do chão” marca uma ruptura em diversos níveis com as canções que a sucedem. Em primeiro lugar, os títulos que designavam espaços cedem lugar a um que enfatiza não a terra, mas o povo que a habita, caracterizado em sua pluralidade como

reativo, em posição de enfrentamento às contingências que o houveram impelido ao chão. No plano musical, essa é a única canção de *Terra* que não inicia com a voz individual de Chico. Após alguns toques de piano e poucos acordes de violão, a letra começa a ser cantada por um coro de vozes masculinas que sequer incluem a do músico carioca: as primeiras estrofes são cantadas por Aquiles, Magro, Milton e Ruy, do MPB4, e a elas logo se unem as de Fernando Gama, Maurício Maestro e Lourenço Baeta, do Grupo Boca Livre, e Chico Adnet. Posteriormente, dois elementos são adicionados ao tecido sonoro da canção: o coro feminino, formado pelas vozes de Lu Medeiros, Nina Pancveski, Olívia Hime, Sueli Costa; e um instrumental formado por chocalhos que salientam em seu compasso a ambiência agrária.

É apenas na repetição da letra que as vozes dos autores da canção, Chico e Milton, são audíveis, ainda que de forma pontual, porque logo integradas ao coro. Em oposição ao desabafo individualizado marcado em “Assentamento”, aqui a voz individual (não apenas a do cantor, mas a voz discursiva/poética propriamente) adere a uma coletividade, delineando, pelo questionamento, possibilidades de subversão do estado de coisas opressivo. Isso marca o caráter utópico da obra, pois, conforme atesta Alfredo Bosi, “uma das marcas mais constantes da poesia aberta para o futuro é a coralidade. O discusso da utopia é comunitário” (BOSI, 1977, p. 213). Essa abertura a um futuro em si permite viabilizar, nos referentes da obra, uma alteração na disposição de ânimos do homem representado por *Terra*, que, ora resignado (“Assentamento”), ora alienado (“Brejo da Cruz”), agora é reflexivo, subversivo, questionador daquilo que até então lhe fora imposto como condenação natural – para o que os meios de legitimação simbólica fornecidos pelo poderio espiritual da Igreja Católica, tematizados no romance de Saramago e aqui submetidos à desconfiança do eu lírico buarqueano, serão de fulcral importância.

O enredo de *Levantado do chão*, por sua vez, narra a história de três gerações da família Mau-Tempo, formada por camponeses submetidos a trabalhos exploratórios em latifúndios do Alentejo, tendo como ambientação temporal o período que compreende a proclamação da república portuguesa em “1910 até o dia 1º de Maio de 1975, quando se realizaram, pela primeira vez no país, comemorações livres do Dia do Trabalho” (TESCHE, 2007, p. 14). Geração a geração, a alienação dos membros mais velhos da família, como Domingos e Sara, vai cedendo espaço a comportamentos reflexivos e de embate às estruturas opressivas do poder econômico – corporificada nos Bertos, grandes proprietários rurais –; do poder político – o Estado Novo, presente na

narrativa por meio das forças policiais e de repressão, subjugadas ao poderio do latifúndio –; e o poder religioso – dado que o Padre Agamedes é encarregado de legitimar a opressão e promover a resignação na massa de trabalhadores: “foi Deus que quis assim as coisas, o padre Agamedes que explique melhor” (SARAMAGO, 2020, p. 80). Ao final da diegese, Maria Adelaide, bisneta de Domingos, ossifica a opção de si e dos seus, enfim detentores de uma autoconsciência revolucionária, pelo enfrentamento aos opressores na escolha de seu sobrenome, que substitui o Mau-Tempo de seu pai pelo Espada de seu marido –ruptura com um passado de opressão e subjugo por parte do campesinato alentejano dos tempos próximos à eclosão da Revolução dos Cravos, que poria fim a mais de quatro décadas de ditadura em Portugal, período em que o Estado instrumentalizou o catolicismo a seu bel prazer.

De acordo com Friedrich Nietzsche, o cristianismo distingue-se, desde os seus primórdios, por “sua arte de ensinar mesmo os mais humildes a se colocar, pela devoção, numa ilusória ordem superior com as coisas, mantendo assim o contentamento com a ordem real, no interior da qual vivem tão duramente” (NIETZSCHE, 2005, p. 59). Tal constatação crítica é sensível na atuação da igreja católica nas tramas de *Levantado do chão*, dado que o poder da fé, instrumentalizado pelos latifundiários e corporificado no padre Agamedes, erige uma rede de significados pretensamente inacessíveis ao homem comum, a qual acaba por mantê-lo atado diante da autoridade eclesiástica, que prega a pobreza como forma de santidade – ou seja, que legitima a opressão econômica e a ela dá ares de naturalidade concebida e abençoada por Deus.

Agamedes é responsável por ser o porta-voz das decisões dos poderosos, transmutando-as em verdades religiosas que, por definição, não seriam passíveis de questionamento. O próprio narrador, para reforçar o conluio espúrio entre o poder agrário e o poder religioso, vale-se de ironia para vazar um discurso por meio do qual logra parodiar o texto bíblico e, assim, evidenciar a correlação de forças do país:

Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, matriz, terra dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, **herança dos avós e meu bom pai**, em glória estejam. [...] E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registrada na escritura, almas mordas ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem há-de trabalhar, **crescei e multiplicai-vos. Crescei e multiplicai-me, diz o latifúndio.** (SARAMAGO, 2020, p. 12, grifos nossos)

Além da presença de sinais gráficos que a literatura saramaguiana abolirá ainda no referido romance e do intertexto com a Bíblia – que, constante em toda a obra posterior de Saramago, aqui também reveste-se de um tom irônico e reforça a intersecção entre as dimensões religiosas e econômicas do poder – o que avulta no excerto é o contraste entre a descrição dos donos da terra e a dos homens que nela trabalham, reificados em sua pobreza, reduzidos à condição de posses, miudezas que sequer mereceriam ser lavradas numa escritura. Não apenas o abismo social entre os dois estratos, mas também os códigos de violenta dominação que o coesionam são, no romance, de caráter estrutural e remontam a tempos longínquos: eis como se explica, por exemplo, a aparente impossibilidade genética dos olhos azuis de João Mau-Tempo numa família em que tais órgãos não dispunham de tal coloração:

[...] aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, que estando um dia sozinha na fonte a encher sua infusa, viu chegar-se um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto Horques Alemão, alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro [...] e que, desatendendo aos gritos e rogos da donzela, a levou para uma espessura de fetos, onde a seu prazer a forçou. (SARAMAGO, 2020, p. 23)

O narrador, por meio de suas digressões históricas, esclarece que aquele azul teria raízes em galhos mais antigos da árvore genealógica dos Mau-Tempo, cinco séculos antes do tempo narrado, quando uma camponesa que coletava água em uma fonte fora estuprada por um estrangeiro, este sim de olhos azuis, pertencente aos círculos da elite do poder econômico e político. O episódio, inclusive, aponta para uma origem comum (do ponto de vista familiar) entre o camponês e o dominador e indica que as distinções entre ambos, matizadas pelos códigos da repressão, não sejam naturais, e conseqüentemente incontornáveis, mas sim culturais: a um só tempo passíveis de subversão e necessitadas de legitimação histórica. Essa legitimação, como temos proposto, haveria de se dar por meio da repressão física do Estado e, mais importante, da manipulação ideológica a cargo da igreja católica, tudo de forma tão estruturada em seus expedientes quanto natural e benéfica em suas aparências:

A grande e decisiva arma é a ignorância. É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem-se e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso, **o padre Agamedes que**

**explique isto melhor**, e que só o trabalho dá dignidade e dinheiro. (SARAMAGO, 2020, p. 79, grifo nosso)

A incumbência é levada a cabo pelo clérigo, receptor não secundário dos ganhos que há na manutenção de tamanha estratificação social, que, “às ovelhas apascentadas, [dizia] O vosso reino não é deste mundo, padecei para ganhardes o céu, quanto mais lágrimas chorardes neste vale das ditas, mais perto do Senhor estareis quanto tiverdes abandonado o mundo” (SARAMAGO, 2020, p. 117). Não só em outros momentos do romance mas também em outras figurações de representantes da igreja na literatura lusófona, além do tom sutil e conformador desta última fala, expressam-se mensagens e gestos que buscam uma opressão direta, que se vale do medo para impor a imobilidade social:

[O padre] não aconselha e consola, aterra e amaldiçoa; não ora, esbraveja. É brutal e traiçoeiro. Surge das dobras do hábito escuro como da sombra de uma emboscada armada à credulidade incondicional dos que o escutam. Sobe ao púlpito das igrejas [...] e não alevanta a imagem arrebatadora dos céus; descreve o inferno truculento e flamívomo [...]. É ridículo, e é medonho. (CUNHA, 2018, p. 189)

Alienar pela fé figura como um método eficaz, dado que o enfrentamento aos padrões equivaleria a enfrentar o discurso bíblico, enfrentar, a rigor, a Deus, que o teria inspirado:

a falácia consiste em veicular uma ideia política a partir de um aproveitamento forjado da religiosidade. [...] o discurso ideológico afasta a possibilidade de julgamento imparcial, dirige [...] a opinião de um povo fundamentalmente religioso que se sente, por isso mesmo, incapaz de contestar o “Cristo” ou o “Padre Eterno”, logo, incapaz de exprimir-se contrário à orientação ideológica que lhe é imposta. (CERDEIRA, 2018, p. 123)

Tal eficácia evidencia-se, dentre outros expedientes narrativos, pela permanência do nome Agamedes para se referir ao padre (sempre o mesmo) durante toda a diegese, o que seria impossível em termos biológicos. Que seja o mesmo religioso a traduzir em loas de fé as palavras de ordem do poder econômico durante tão longo período de tempo (1910-1974) e em espaços distintos configura uma escolha crítica do escritor para denunciar a perenidade da instituição e a manutenção do servilismo da igreja às classes dominantes, cujos objetivos comuns são o poder: “mostrar-lhes que se não fôssemos nós, igreja e latifúndio, duas pessoas da santíssima trindade, sendo a terceira o Estado, [...]

como sustentariam eles a alma e o corpo” (SARAMAGO, 2020, p. 242). Em História e poder, sintetiza Camile Tesche:

A coação velada do padre Agamedes, baseada na disseminação da crença de que os próprios trabalhadores eram responsáveis pelas suas más condições de vida, instruía oralmente os camponeses a serem obedientes às vontades do governo. O reino de Deus, a retidão dos patrões e a proteção da guarda manipulavam a mentalidade dos trabalhadores e, assim, resguardavam a calma e o imobilismo social. (TESCHE, 2007, p. 91)

Assim, ao discurso religioso que “constitui uma das formas de tornar indiscutível o poder que ele ratifica” (CERDEIRA, 2018, p. 132), em *Levantado do chão*, José Saramago sobrepõe, por meio da ficção, da paródia e da ironia, “um discurso contraideológico, um discurso desalentante” (CERDEIRA, 2018, p. 37) que visa a evidenciar a passibilidade do mundo de se alterar por meio do ato crítico, consciente, reflexivo – coletivo e, a rigor, revolucionário. É o que se cristaliza no desfecho da narrativa, quando se celebra a comemoração do dia do trabalho por meio da tomada de terras por parte dos trabalhadores que a ela dedicaram suas vidas: “Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal” (SARAMAGO, 2020, p. 397), momento em que se vislumbra uma redenção pela conquista do espaço historicamente impedido de se conquistar. O episódio, de dicção utópica, demonstra, segundo Pedro Fernandes de Oliveira Neto, uma constante da visão política do escritor português que sua literatura traduz esteticamente, dado que “convocar todos à presença é uma experiência que se manifesta variadamente na ficção saramaguiana” (OLIVEIRA NETO, 2023, p. 45).

Cumprir destacar que o romance de Saramago foi publicado no ano de 1980, quando muitas das conquistas populares viabilizadas pela Revolução dos Cravos já haviam sido relativizadas e/ou inteiramente neutralizadas pelo movimento contrarrevolucionário. Assim, ao fazer uma projeção utópica, cuja consistência na fatorialidade histórica já soava àquela altura como limitada ao domínio ficcional, *Levantado do chão* propõe uma releitura da História que privilegie o discurso sufocado das classes dominadas, oprimidas pelo poder estabelecido. Em outros termos, a ficção saramaguiana, como já o demonstrou fartamente a crítica, não se propõe a uma negação dos fatos históricos por meio de sua redução pós-moderna à ideia de que não passariam de discursos sempre parciais sobre a realidade, mas sim a “rever, de outro ângulo, a fim de

possibilitar novas significações para a história” (OLIVEIRA NETO, 2023, p. 52). Isso se deve, afirma-se em “Por uma ética da história segundo José Saramago”, ao fato de que

incomoda a Saramago, especificamente, certo papel ou visão tradicional da história e seu caráter parcelar ou parcial [...] interessa ao escritor descobrir sobre a natureza do acaso, sempre revelada como parte de uma série de conexões entre as coisas do passado e do presente que aparentemente não guardam uma afinidade visível, ou ainda encontrar uma interpretação não para *o que foi* e sim para *o que teria sido*. (OLIVEIRA NETO, 2023, p. 38-39)

Dessarte, o levantar-se do chão empreendido pelos Mau-Tempo e pelos Espada ao final da diegese seria marcado não por um valor documental dos processos históricos, mas sim por uma projeção de ações políticas e humanitárias que sobrepujariam o disfórico dos rumos reais da política portuguesa por meio de um discurso utópico, caro ao pensamento marxista do autor sobretudo nos romances por ele publicados na década de 1980.

Camile Tesche, ao relativizar leitura parcialmente otimista/documentária do romance por parte de Teresa Cristina Cerdeira sobre os rumos da emancipação popular – perceptível, por exemplo, na afirmação de que “Abril de 74 chega ao campo e aos trabalhadores. Já então era tarde para fazer calar a voz de um povo” (CERDEIRA, 2018, p. 270) –, destaca a necessidade de não se ler o encerramento de *Levantado do chão* de forma documental (pois que a política portuguesa houvera logrado esterilizar acontecimentos como os nele figurados):

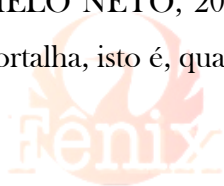
Em *Entre a história e a ficção*: uma saga de portugueses parece existir uma preocupação da autora de caracterizar a Revolução [...] como um movimento que, de fato, ocasionou uma libertação popular. É nesse âmbito [...] que nossa leitura se afasta da de Cerdeira [...] se a narrativa encerra pouco tempo após o acontecimento, não é possível afirmar que a vida do povo foi substancialmente modificada pelo advento revolucionário. Por isso, não concordamos que com o 25 de Abril houvesse se operado uma espécie de emancipação da massa camponesa. cremos [...] que Saramago vai além da proposição modelar: o viés pedagógico de seu romance reside [...] no ensinamento de uma constante resistência e atenção ao olhar. (TESCHE, 2007, p. 23)

A dimensão coletiva do sonho, da fabulação, da utopia, que tem, portanto, papel ativo em toda a literatura saramaguiana, tem-no também nos rumos das personagens do romance de 1980, haja vista que é “quando a fantasia invade o espaço da experiência, João [e as demais personagens] tem meios de reagir conscientemente” (CERDEIRA,

2018, p. 249). O primeiro momento dessa fantasia historicamente modificadora teria a feição, claro está, do questionamento e da reflexão, que a canção de Chico Buarque tematizará.

Assentadas as premissas desta que é a principal referência da canção “Levantados do chão”, é possível entender melhor a dicotomia que se estabelece, no álbum, entre a alienação e a emancipação do homem, tendo esta última seu ponto de culminância na referida canção.

Conforme atestado acima, a escolha pelas vozes coletivas garante à coralidade a primazia da auscultação da faixa, o que delimita um reconhecimento coletivo da realidade - atípico na lírica antes da modernidade, segundo Octavio Paz (2009, p. 58). Desde a primeira estrofe, tais vozes expressam o questionamento da realidade, o espanto diante da injustiça, sensações e ambientações psíquicas que, como no romance de Saramago, dão mostras de uma progressiva criação da reflexão, de uma consciência crítica que contesta a condição - sintetizada num dos mais conhecidos versos de João Cabral de Melo Neto, musicado aliás por Chico, “mas à terra dada / não se abre a boca” (MELO NETO, 2000, p. 91) - de que a posse da terra só seria possível na função de mortalha, isto é, quando a ela integrar-se o corpo morto:



www.revistafenix.pro.br

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

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

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

Habitar uma lama sem fundo?  
Como em cama de pó se deitar?  
No balanço de rede sem rede  
Ver o mundo de pernas pro ar? (BUARQUE, 2006, p. 411)

É por meio das reiteradas interrogações articuladas pelo eu lírico que a canção angaria seu tom questionador, formalmente estabelecendo o que estabelecido está na dimensão temática do texto poético. Conforme atesta Adélia Bezerra de Meneses:

Estruturada formalmente por interrogações reiteradas, que expressam velada indignação e recusa, a letra dessa canção coloca em sua radicalidade a questão do desarraigamento, do desenraizamento, e do dessasentamento - e do seu absurdo. Há que se meditar sobre o valor afetivo de uma entonação interrogativa. Perguntar é estranhar, recusar, impugnar: é questionar. É não aceitar algo como um dado de fato. (MENESES, 2016, p. 116)

Se o ritmo textual do poema - que sempre, já alertava Octavio Paz (2009, p. 15), “se confunde com a própria linguagem”, sendo sua forma diletta de expressividade - é estruturado pelo tom interrogativo, na tessitura musical da canção, há uma marcha, que alude aos próprios movimentos agrários de ocupação da terra. Além disso, são audíveis formas instrumentais que remetem a objetos manuseados pelos lavradores, com enxadas e foices.

“Levantados do chão” marca a consciência, por parte dos trabalhadores da terra, de uma situação existencial maculada pelo absurdo de a terem ao alcance das mãos que a lavram ao mesmo tempo em que delas não podem desfrutar sequer para assentarem-se. Inclusive nas dimensões morfológicas de sua escrita, Chico ressalta tal ambiguidade, dado que palavras homófonas cumprem papéis distintos no corpo do texto: “como”, em especial, que ora figura no poema como pronome interrogativo - “como então?”, “como assim?”, “como embaixo dos pés uma terra” - ora como conjunção comparativa - “uma terra / como água escorrendo da mão” (BUARQUE, 2006, p. 411) -, a qual, ressalte-se, pelo símile destaca a intangibilidade do acesso à terra, dado que esta seria como algo informe que escorre pela palma da mão. “Como”, portanto, embora pareça sempre o mesmo - e, de fato, o seja na dimensão sonora da canção -, carrega em si uma versatilidade morfossemântica que impõe os códigos da ambiguidade à construção do poético.

Os membros humanos são, aqui, as medidas da intangibilidade da terra e de sua fugacidade, de uma permanência que se realiza apenas em sonhos. Ao se referir a uma terra que escorre da mão como água ou que desaparece de sob os pés e repetir a comparação, o eu lírico reafirma o caráter ambíguo de “Levantados do chão”, pois que, princípio elementar da vida, a água que nutre é a mesma que escorre: ou, noutros termos, a terra (em) que se trabalha cotidianamente, palpável em suas dinâmicas, é a mesma de que se é privado, afirmado que se torna o inalcançável de sua condição. Além disso, a escolha do poeta por referir-se à terra por meio de uma substituição desta pela água reforça o fato de que “nessa canção a terra e/ou o chão, quando comparecem, estão

sempre acoplados a algo que os nega [...] o que sobressai é sua ausência, a falta, a privação” (MENESES, 2016, p. 117). Essa negação, em geral, se dá pela utilização de outros elementos, como a água e o ar - “num balanço de rede sem rede / ver o mundo de pernas pro ar” (BUARQUE, 2006, p. 411) -, de modo a reafirmá-la.

Apesar de reafirmar sua privação, porém, ressaltamos que nessa canção o vocábulo “terra” rima apenas com “terra”, a partir do que o eu lírico suscita a verve combativa que marca toda a obra, estabelecendo que não haveria concessão possível: a necessidade da terra não poderia ser sanada senão com a tomada da terra, sem os distrativos conciliadores das promessas de futuro veiculadas, por exemplo, pelo discurso da igreja católica e seus padres Agamedes.

As duas últimas estrofes da canção são cantadas pelo coro feminino: “Como assim? Levitante colono? / Pasto aéreo? Celeste curral? / Um rebanho nas nuvens? Mas como? Boi alado? Alazão sideral? // Esquisita lavoura! Mas como? / Um arado no espaço? Será? Choverá que laranja? Que pomo? / Gomo? Sumo? Granizo? Maná?” (BUARQUE, 2006, p. 411).

Além de acentuar-se o número de questionamentos por estrofe no final da canção, o que corrobora o movimento de desalienação, cabe destacar que essas são veiculadas por mulheres, com o que se verifica mais uma semelhança entre a canção de Chico Buarque e o romance de José Saramago, que reserva à ruptura da tradição de filhos homens na família Mau-Tempo e por meio da existência de Maria Adelaide o espaço da libertação e da emancipação, aqui sintetizadas na única afirmação do eu lírico, que relata seu estranhamento valendo-se da ênfase de um ponto de exclamação: “Esquisita lavoura!”.

As imagens finais evocadas em “Levantados do chão” estruturam-se com sintagmas nominais formados por substantivos que remetem ao universo agrário e à realidade imediata, os quais são, no entanto, relativizados por adjuntos adnominais de um outro campo semântico, religioso, metafísico, por meio do qual se alude ao discurso alienante do cristianismo, que promete um “arado no espaço”, um “pasto aéreo”, “um celeste curral”, ou seja, a realização da harmonia entre o homem e seu ambiente apenas após a morte - forma de neutralizar eventuais revoltas contra a pobreza das condições materiais dos homens da terra. Todas elas, enfim, são rejeitadas pelo questionamento de seu descalabro. A reflexão evidencia uma gradação final, em que da laranja ao maná os elementos perdem sua palpabilidade, restando apenas o elemento metafísico - claro está, também incluído no gesto de recusa por meio da interrogação.

Na repetição dessas estrofes, juntam-se ao coro, agora formado tanto por homens quanto por mulheres, as vozes dos compositores da canção. Essa escolha sonora retira de Chico Buarque o protagonismo vocal que lhe é reservado nas outras três faixas, fazendo de sua voz apenas mais uma em meio a uma mais ampla coletividade. Como em Saramago, reafirma-se aqui que a conquista social que prime por ser efetiva se daria não por meio da ação individual de um único sujeito histórico, mas pela organização crítica e ativa de um coletivo que, ao fim e ao cabo, se levanta do chão a que a opressão das classes dominantes o houvera submetido.

### ESPERANÇA E UTOPIA

“Fantasia” é a canção que encerra o álbum Terra e, já em seu título, semanticamente afeito ao campo do sonho, da esperança e da utopia, promove outra ruptura em relação às demais canções, todas elas referenciando aspectos mais concretos da vida – o assentamento, o brejo da cruz e o próprio chão do qual se levantam homens e mulheres. Em contraste com a canção anterior, esta inicia-se novamente com a voz solitária de Chico Buarque após alguns acordes de violão, o que reforça o caráter individual de uma proposição que, condicional, surge da consciência individual: “E se, de repente / A gente não sentisse / A dor que a gente finge / E sente / Se, de repente / A gente distraísse / O ferro do suplício / Ao som de uma canção / Então, eu te convidaria / Pra uma fantasia / Do meu violão” (BUARQUE, 2006, p. 278).

O texto inicia-se com a expressão de uma condição sonhada – “e se?” – que transcenda a materialidade factual de opressão à qual está submetida a classe trabalhadora que ao campo dedica seus esforços. Por meio do mesmo recurso, abre-se dileto espaço para a fabulação no imaginário da composição, dado que o eu lírico propõe “distrair o ferro do suplício / ao som de uma canção”. O recurso metalinguístico, largamente utilizado na obra musical do autor, erige no seio de sua obra uma tensão entre as possibilidades de expressão e de silenciamento, conforme salienta Santana (1986). Constituídos esses dois campos semânticos, ao primeiro, Chico Buarque associa valores como liberdade, democracia, arte, revolução e transgressão; e, ao segundo, sua contraface, o cerceamento, o autoritarismo, o conformismo e a opressão.

Uma das tônicas de sua obra – incluindo-se, aqui, também suas criações dramáticas e literárias – está propriamente na proposição de que a fabulação, o sonho e a arte seriam os instrumentos de uma possível transgressão a estados, psicológicos e

sociais, opressivos (cf. Conte, 2023). Isso se faz sensível em canções que pertencem a distintos momentos da carreira do músico, como, em seu primeiro disco, “Juca”, que contrapõe o samba à opressão policial; “A banda”, que faz contrastar a alegria da música à dor do silêncio coletivo; posteriormente, em 1984, em “Vai passar”, em que o carnaval anuncia a vinda de novos e democráticos tempos; até “Que tal um samba?”, com que, em 2022, Chico saudou novamente a esperança de um momento histórico menos conturbado. Os exemplos, conquanto não exaustivos, permitem entrever que a arte como elemento de tensionamento da opressão é uma constante no pensamento buarqueano, e em “Fantasia” essa proposta também se faz sensível, dado que “a fantasia / do meu violão”, convida(ria) o eu lírico, faz grassar, enfim, um discurso esperançoso e utópico que aponta para a emancipação humana. A esse respeito, defende Santana:

Essa insistência no estado utópico, no momento de exceção, na festa e no carnaval revela o desajustamento do poeta em relação à realidade ideológica que o envolve. [...] Essa utopia musical tem uma função contra-ideológica. [...] A tarefa de imaginar uma utopia nasce da dissonância entre o indivíduo e as propostas de realidade que lhe fazem. (SANTANA, 1986, p. 99)

Na primeira estrofe, reproduzida acima, intercalam-se os usos da primeira e da segunda pessoas do singular, com o que a canção aponta para uma realização que, conquanto individual, não se dissolve nas lutas coletivas. São subjetividades que se realizariam em plenitude nas condições adequadas, consideradas estas, no contexto do álbum e do livro ao qual foi acoplado em sua concepção, a possibilidade de trabalho digno da terra por parte de quem as cultiva.

Se nas canções anteriores, Chico Buarque promove um intertexto, respectivamente, com João Guimarães Rosa, Zé Ramalho e José Saramago, cabe ao poeta modernista português Fernando Pessoa ser evocado na última faixa do álbum, cuja composição original remonta ao ano de 1978. Assim, o poema “Autopsicografia”, um dos mais conhecidos da lavra pessoana, é ecoado pelo eu lírico de “Fantasia”:

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente

E os que leem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entrever a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama o coração. (PESSOA, 2021, p. 152)

Escrito, segundo registros de Pessoa (2023, p. 197), em 1931 e publicado no número 36 da revista *Presença*, a novembro de 1932, “Autopsicografia” atesta a transmutação pela qual passam os influxos da vida quando transpostos ao domínio da poesia. O fazer poético enquanto criação racional de um poeta, não necessariamente advindo de uma expressão imediata de sua vivência, é, como se sabe, uma das marcas distintivas da poesia da modernidade: “tanto as emoções sentidas quanto as inventadas têm que ser recriadas por meio da imaginação ou fantasia para se transformarem em imagens poéticas” (FERNANDES, 2023, p. 63). Disso tem consciência Pessoa, e ela se manifesta no poema acima. Em “Autopsicografia”

se expõe a ideia de despersonalização do poeta em seu processo de criação. A última estrofe condensa, numa imagem que remete ao ato de brincar da criança, a ideia de que poesia [...] é fruto da fantasia guiada pelo intelecto. (FERNANDES, 2023, p. 72)

O já vastamente investigado verso em que se afirma o caráter fingidor do poeta, fulcro de parte expressiva da lírica moderna, é subvertido no texto de Chico Buarque, que projeta, condicionalmente, um mundo em que a dor pertença somente ao domínio do fingimento, da poesia, da fabulação e não mais à sensibilidade real, isto é, a uma emoção que “não decorre diretamente da expressão dos sentimentos do criador, como ser humano, que habita o espaço fora do texto, mas decorre de uma atividade cerebral” (FERNANDES, 2023, p. 72): “E se, de repente / A gente não sentisse / a dor que a gente finge / e sente” (BUARQUE, 2006, p. 278).

A partir das duas conjecturas tecidas pelo eu lírico, abre-se espaço a um refrão de matizes eufóricos, momento em que à voz do cantor unem-se outros instrumentos e, posteriormente, um acompanhamento coral que emprestam à canção significantes que remetem, novamente, à coletividade. A esperança e a alegria, então, são provenientes da comunhão das artes: “Canta, canta uma esperança / Canta, canta uma alegria / Canta mais / Revirando a noite / Revelando o dia / Noite e dia, noite e dia [...] / Canta mais / Trabalhando a terra / Entornando o vinho / Canta, canta, canta, canta / Canta a canção do gozo / Canta a canção da graça” (BUARQUE, 2006, p.278). A reiterada repetição do verbo e a sua própria forma imperativa figuram como exortação à libertação – por meio

da fantasia e da arte: é o momento do álbum em que o eu lírico entrega-se à esperança e ao sonho. Outro aspecto da segunda e da terceira estrofe da canção de suma importância diz respeito ao desvelamento da opressão por meio da música, que revira a noite, termo historicamente associado à opressão (sobretudo no século XX e inclusive por Saramago), e do anúncio de uma possibilidade distinta de sociabilidade emancipada, dado que o canto, em “Fantasia”, também revelaria o dia, vocábulo que, aqui, erige uma antítese prenhe de sentidos.

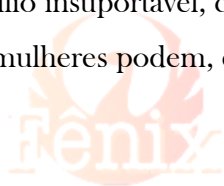
Além disso, a ambiguidade que marcaria a condição do homem de forma dialeticamente negativa nas demais canções de *Terra* é aqui revestida por valores eufóricos. O termo “gozo”, presente na segunda estrofe da última faixa do álbum, remete em sua polissemia a um prazer a um só tempo físico – de corpos que então conquistariam, libertos, a possibilidade de satisfação – e, como parece completar o verso seguinte, metafísico/espiritual por meio da “graça” atingida por homens e mulheres que, não mais alienados, poderiam cantar sua realização pessoal. A isso, some-se que as imagens evocadas pelo poeta agora também dizem respeito a valores de mesmo vetor, como as já citadas esperança e alegria, que logram embrenhar-se no homem e na vida.

Os instrumentos, que atacam na exortação ao canto resguardando a dicção de um sonho, dissolvem-se ao final da canção, mais especificamente quando se repetem “noite e dia, noite e dia”. Tal repetição remete ao devaneio, que se esvanece paulatinamente, signo que se reforça pelo calar-se dos demais instrumentos e pelo retorno à primazia do violão na tessitura sonora de “Fantasia”. Essa volta, textualmente, expressa o sonho individual do eu lírico, ao questionamento exortativo de que nova realidade seria, de fato, possível – como apraz ao discurso utópico que marca tanto o final do álbum quanto, como visto, o de *Levantado do chão* ou ainda do próprio ensaio de Sebastião Salgado, que se encerra com imagens e legendas que atestam a eficácia e projetam a necessidade das ações do Movimento dos Sem-Terra no Brasil:

Ante a inexistência de reação por parte do pequeno exército do latifúndio, os homens da vanguarda arrebentam o cadeado e a porteira se escancara; entram; atrás, o rio de camponeses se põe novamente em movimento; foices, enxadas e bandeiras se erguem na avalanche incontida das esperanças nesse reencontro com a vida – e o grito reprimido do povo sem-terra ecoa uníssono na claridade do novo dia: <<REFORMA AGRÁRIA, UMA LUTA DE TODOS!>>. (SALGADO, 1997, p. 143)

Trata-se da conquista, por parte do homem da terra, da harmonia do seu trabalho - “trabalhando a terra / entornando o vinho” (BUARQUE, 2006, p. 278) -, de cujos frutos, enfim, poderá gozar.

Há uma estrutura circular em “Fantasia”, que encerra com as mesmas palavras com que houvera iniciado a elocução de sua letra. Tal estrutura, após o final da canção, amplia-se e envolve todo o álbum, pois a epígrafe de Guimarães Rosa, retirada de Tutameia e posta na abertura de “Assentamento”, é também repetida. Assim, apesar do acorde final do violão, que parece dar como encerrada a enunciação, ergue-se novamente o poema do escritor mineiro, desta vez em voz coral: a mensagem houvera granjeado a adesão de um grupo maior de pessoas. Dessarte, se a realidade agrária do Brasil atesta que o ciclo de opressão não se interrompeu, o discurso projetado por Terra evidencia, pelo mesmo apelo à circularidade, que ele se mostra, passível de subversão, isto é, que o sofrimento pregado pelos discursos ideológicos das classes dominantes segundo os quais o sofrimento e a pobreza legitimar-se-iam pelas promessas de uma prosperidade pós-morte cederiam lugar à busca pela dignidade em vida, o que tornaria a terra não mais um exílio insuportável, como afirmara Euclides da Cunha, mas sim um chão do qual homens e mulheres podem, enfim, levantar-se.



www.revistafenix.pro.br

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- BUARQUE, Chico. **Tantas palavras: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- CONTE, Marco Aurélio Abrão. Dialética do adiamento - fascismo e fabulação na literatura de Chico Buarque. In: FENERICK, José Adriano; PORTUGAL, Ana Raquel; CONTE, Marco Aurélio Abrão. **A história nas artes**. Curitiba: Appris, 2023.
- CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FENERICK, José Adriano. Do *rock'n'roll* ao rock. In: FENERICK, José Adriano (org.). **Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda**. Curitiba: Appris, 2021.

- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Tradição, modernidade e modernismo na lírica portuguesa**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.
- HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.
- MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas para vozes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MENESES, Adelia Bezerra de. Utopia renitente: Levantados do chão / Assentamento. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (org.). **Desencantando a república**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, v. 3, p. 113-122.
- MENEZES, Roniere Silva. Chico Buarque, o homem comum e as trilhas do sertão-cidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 26, n. 2, p. 13-29, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Por uma ética da história segundo José Saramago. In: FENERICK, José Adriano; PORTUGAL, Ana Raquel; CONTE, Marco Aurélio Abrão (org.). **A história nas artes**. Curitiba: Appris, 2023.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. São Paulo: Martin Claret, 2023.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa**: volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- RAMALHO, Zé. Brejo do Cruz. In: RAMALHO, Zé. **Por aquelas que foram bem amadas**. Rio de Janeiro: Estúdios SIGLA, 1984. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 9.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. São Paulo: Global, 2019.
- ROSA, João Guimarães. **Tutameia (terceiras estórias)**. São Paulo: Global, 2021.
- SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANTANA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SARAMAGO, José. Prefácio. In: SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TESCHE, Camile Carolina Pereira da Silva. **História e poder: uma leitura de 'Levantado do Chão'**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Recebido em: 29/06/2024  
Parecer dado em: 22/09/2024