

Vilém Flusser e a música popular brasileira

Rodrigo Duarte

Em seus escritos relacionados à experiência de décadas no Brasil, Flusser, no melhor estilo iconoclasta, procurou desmistificar a ideia de uma natureza bela e generosa no país, descartando ainda uma relação com ela de tipo amoroso ou mesmo estético. Pois, segundo ele, para um europeu, a relação estética com a natureza pressupõe o reconhecimento de uma “estrutura”, de uma “articulação” nela, assim como ocorre na percepção de obras de arte, sendo que a falta de ambas torna praticamente impossível a transposição dessa atitude estética para a natureza de países tropicais. No caso particular de Flusser, a falta dessa articulação e dessa estrutura gerou uma enorme decepção:

Quando a gente dizia “natureza”, imaginava bosques de verde claro, prados floridos, rochas cobertas de neve, e baías do mar que penetram as entranhas do continente em toda parte. Sabia, é claro, que não era tal natureza que esperava pela gente na vastidão brasileira. Mas tinha as ilusões paradisíacas que o termo “trópicos” provoca em europeus. A desilusão foi terrível¹ (FLUSSER, 2007, p. 63).

Num comentário feliz, Gustavo Bernardo explicou o significado dessa “heresia” cometida por Flusser sobre a natureza brasileira como uma espécie de *epoché* fenomenológica dos mencionados clichês:

¹ Flusser (2007), doravante designado por “*Bodenlos*”.

No seu esforço de suspender os juízos existentes sobre a *terra brasili*, Flusser enxerga não a natureza dadivosa, generosa, que nos provê como cornucópia mágica desde as palavras de Pero Vaz de Caminha, mas sim uma natureza eminentemente pérfida, que se opõe ao homem tanto mais quanto este a enfrenta apenas com palavras e preconceitos (FLUSSER, 1998a, p. 24).

Em ambos os livros sobre sua experiência brasileira, *Fenomenologia do Brasileiro* e *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, Flusser expõe detalhadamente as razões de ordem geográfica, meteorológica, climática etc, que, segundo ele, justificariam a supramencionada decepção, assumindo a persona de um fictício turista desavisado, em detrimento de sua condição de imigrante que já tinha residido mais de trinta anos no Brasil:

Mas cedo vem a decepção do turista, aliás bem merecida. Vem na forma da inacreditável monotonia da natureza brasileira. A pressão atmosférica é uniformemente alta e amortece os movimentos; o conteúdo da água no ar, constantemente alto, provoca suor; no Nordeste só há verão e dias e noites são de duração constante; no Sul é problemática a distinção entre verão e primavera (mas primavera que não representa um despertar do inverno); as praias se estendem em linhas retas por quilômetros, e a costa brasileira prima por falta de articulação (se comparada, obviamente, com a europeia) (FLUSSER, 1998a, p. 63).

A supra aludida “inarticulação”, causadora de desconforto ao europeu pela infundável paisagem costeira torna-se ainda bem maior, segundo Flusser, à medida que ele adentra o interior do país, onde encontra uma desolação ainda maior do que a percebida no litoral:

Mas quando o turista abandona as praias para penetrar o interior [...], a coisa se torna muito mais terrível. Paisagem inarticulada, com no máximo cinco tipos de vegetação para um país do tamanho de continente, e a maioria de vegetação rasteira, abre-se perante o turista que percorre a pista a cem quilômetros por hora [...]. Não há lagos, nem riachos, nem vales escondidos, nem picos majestosos, nem geleiras, nem vulcões, apenas acidentes gigantescos isolados (como a Cachoeira das Sete Quedas), que continuam tediosos devido ao gigantismo e isolamento. Não há mamíferos visíveis [...], poucos pássaros além de urubus, e a fauna é representada principalmente por formigas, térmitas, moscas e mosquitos. Desolação completa (FLUSSER, 1998a, p. 63).

Essa avaliação sobre a natureza brasileira não corresponde, segundo Flusser, à atitude predominante nos próprios brasileiros, a qual, ou é previamente contaminada pelo ufanismo, ou é de pura e simples indiferença, tendo em vista sua inserção completa no ambiente; ou ainda é uma atitude beligerante, na qual a natureza é identificada como inimigo a ser combatido e dominado para fins de subsistência física, pois, segundo o filósofo, “A sociedade brasileira luta, inconscientemente (e, em pequena parte, conscientemente) contra uma natureza pérfida e madrasta [...]” (FLUSSER, 1998a, p. 71).

Tendo em vista esse posicionamento, é oportuno observar que todos os aspectos visivelmente negativos apontados por Flusser na natureza brasileira parecem convergir para um só ponto, a saber, o reconhecimento, por parte do filósofo, da enorme capacidade da população do país de resistir às vicissitudes do seu meio ambiente. Daí a sua posição de que o desconforto ocasionado pela natureza brasileira serviu de motivação para se aproximar da cultura brasileira:

A meta era a de entrar em contato com a natureza brasileira. Isso resultou em total fracasso. Pelo contrário: o contato com tal natureza resultou em alienação quase patológica, em recusa irracional e fortemente emocional dessa vastidão desumana. Antes de tentar analisar as causas de tal resultado, é preciso confessar que o ódio que a natureza brasileira provocava na gente contribuía fortemente para o posterior engajamento na cultura brasileira. A gente identificava “cultura brasileira” com “luta com a natureza brasileira” e era antes de mais nada tal aspecto da cultura que empolgava a gente (FLUSSER, 2007, p. 61).

Observe-se que Flusser, antes de imigrar para o Brasil, conhecera metrópoles europeias, nas quais circulavam enormes massas de gente, tendo constatado que, a exemplo do que ocorre com relação à paisagem, a multidão das grandes cidades do que ele chama de “países históricos” parece muito mais “estruturada” do que nas assemelhadas brasileiras, nas quais ressalta, segundo ele, a heterogeneidade e o caráter amorfo, apesar da existência de uma só língua:

O primeiro contato se dá com uma massa urbana heterogênea e quase amorfa. É verdade que a massa fala uma única língua (o português), e isto parece dar-lhe estrutura. Mas o ouvido atento descobre que essa língua não é infra-estrutura (como no caso das sociedades europeias), mas que forma um teto a reunir a massa, qual esperanto ou koiné, debaixo do qual pulsam inúmeras outras línguas que se refletem no próprio português para poder penetrar a massa e integrar-se nela (FLUSSER, 1998a, p. 40).

Essa heterogeneidade está relacionada ao fato de que nas maiores cidades brasileiras, que já à época da 2ª Guerra Mundial cresciam desordenadamente, se amalgamam imigrantes oriundos da Europa, do Oriente Médio e do Leste Asiático, além de migrantes internos vindos das regiões mais pobres do país, gerando uma miscelânea de hábitos, costumes e modos de falar. A esse respeito, Flusser introduz uma distinção entre “mistura” e “síntese”, assinalando que aquela, a princípio, caracteriza melhor a heterogeneidade do ambiente humano brasileiro à época desse escrito (início da década de 1970), enquanto, por outro lado, uma verdadeira síntese cultural ainda estaria por acontecer. Segundo ele,

Mas síntese não é mistura. A diferença óbvia é esta: na mistura os ingredientes perdem parte da sua estrutura, para unir-se no denominador mais baixo. Na síntese, os ingredientes são elevados a novo nível no qual desvendam aspectos antes encobertos. Mistura é resultado de processo entrópico, síntese resulta de entropia negativa. Obviamente o Brasil é país de mistura. Mas potencialmente, por salto qualitativo, é o país da síntese, como sugere o exemplo da raça (FLUSSER, 1998a, p. 52).

Por outro lado, a ideia de síntese não se contrapõe – sincronicamente – apenas à justaposição de seres humanos das mais diversas origens num mesmo espaço geográfico: levando em consideração exatamente a crescente e contínua influência de culturas “históricas” na situação predominantemente “a-histórica” do Brasil, Flusser propõe a diferenciação – agora num sentido diacrônico – entre *defasagem* e síntese. Aquela pressupõe uma corrida desenfreada dos países “atrasados” no sentido de diminuir suas diferenças com relação aos países desenvolvidos (“históricos”). A síntese, por outro lado, é uma composição orgânica de elementos “históricos” e “não-históricos”, no sentido de se atingir um patamar superior, no qual o melhor de cada cultura é preservado e aperfeiçoado.

Tendo em vista esse conceito, Flusser se revela um grande admirador das experiências culturais brasileiras, nas quais sínteses desse tipo teriam ocorrido, como, por exemplo, no chamado “barroco mineiro”, no século XVIII, ou ainda no modernismo brasileiro, a partir da semana de arte moderna, em 1922. Levando em conta as experiências culturais presenciadas pelo próprio Flusser no seu período de residência no Brasil e tendo em vista, principalmente, fenômenos das décadas de 1950 e 1960, ele menciona vários exemplos de síntese até bem mais complexos do que o do “Barroco Mineiro” e da “Semana de 1922”, na medida em que partem de número maior de elementos de natureza bem heterogênea, tanto na ciência quanto na arte brasileiras:

Um pintor de origem italiana tornou-se portador da mensagem cabocla graças à técnica francesa; um pintor de origem judia sintetizou concretismo geométrico com abstracionismo, recorrendo a cores brasileiras; um pintor de origem japonesa usou técnica *zen* para um abstracionismo americano com cores igualmente brasileiras. Um poeta de origem árabe usou idiomatismos portugueses empregados por operários italianos para alcançar composições pseudocorânicas em concretismo americano; um poeta de origem grega conseguiu o mesmo concretismo graças à rítmica grega e métrica alemã em língua portuguesa; um poeta de origem brasileira em colaboração com um filólogo de origem judia traduziu Maiakovski (sic) para torná-lo modelo de poesia brasileira. [...] um escritor de origem brasileira recorreu à língua do interior para enriquecê-la com elementos europeus e pô-la na boca de um caboclo que leu Plotino, conhece Heidegger e Camus e tem visão kafkiana do mundo (FLUSSER, 1998a, p. 89).

Essa admiração de Flusser por uma possível cultura de síntese, que já àquela época se encontrava em desenvolvimento no Brasil, se alia a uma avaliação positiva, feita pelo filósofo, sobre as possibilidades de uma democracia não meramente formal, mas enraizada no modo profundo de ser das pessoas do país, o que se relaciona com uma reação humana às características perversas que ele – acertadamente ou não – encontrava na natureza brasileira. De acordo com ele,

Se diálogo for democracia, então a sociedade brasileira é autenticamente democrática, muitas vezes a despeito das instituições que procuram estruturá-la. O brasileiro é democrata existencialmente. A despeito de todas as diferenças enormes (maiores que alhures) entre classes, raças, níveis culturais e ideológicos, a sociedade brasileira é profundamente unida enquanto sociedade dos que procuram impor a marca da dignidade humana sobre uma natureza maligna (FLUSSER, 1998a, p. 71).

Quando Flusser diz que “o brasileiro é democrata existencialmente”, mesmo considerando as enormes disparidades econômicas e instrucionais desse povo, essa generalização certamente não diz respeito apenas a uma camada mais formalmente ilustrada da população, que poderia apenas se declarar democrata, em virtude de os países que lhe servem de modelos serem democracias liberais, sem efetivamente sê-lo (o fenômeno desse mimetismo hipócrita é, aliás, muito atual no Brasil de hoje...). Flusser se refere, principalmente, à maioria da população, com forte ascendência africana, que não apenas apresenta um sentimento muito positivo diante da vida, mas que consegue revesti-lo de uma dimensão efetivamente estética, consolidada no que ele chama de “ritmo fundamental”:

Na realidade o ritmo fundamental não se manifesta principalmente em acrobacias, nem necessariamente em “obras” (as quais, como sambas e lutas lúdicas, não passam de epifenômenos), mas nos gestos do dia-a-dia, gestos estes que injetam um elemento ritual e sacral no cotidiano que distingue radicalmente o ambiente brasileiro de outros. O andar rítmico das meninas e moças, os passos de dançarinos dos rapazes na rua [...], o constante bater em caixas de fósforos com colheres, o uso das máquinas de escrever nos escritórios como se fossem tambores, a transformação de martelos em atabaque, a graça dos gestos dos moleques que jogam futebol, até a elegância dos movimentos nas brigas de ruas, tudo isto é manifestação de uma profunda cultura (FLUSSER, 1998a, p. 136-137).

Para Flusser, essas raízes não-europeias do povo brasileiro são exatamente o que lhe confere grande originalidade, ao mesmo tempo em que caracteriza o Brasil como uma sociedade majoritariamente não-histórica, permeada de religiosidade, prenhe de ressonâncias estéticas e vivenciais. O potencial de criatividade dessa cultura é dado também pela possibilidade do surgimento de uma cultura verdadeiramente nova, a qual seria uma síntese da “profunda cultura” de procedência africana com o repertório de origem europeia, com o qual tradicionalmente se identificam as elites intelectuais do país, muito influenciadas pelo o que é comumente designado como “alta cultura”. Sobre a possibilidade dessa síntese, declara o filósofo:

O Brasil é sociedade não-histórica, constantemente irrigada pelo Ocidente. O quanto é não histórica, uma cultura básica caracterizada pelo ritmo africano o prova. Tal cultura tem por efeito um clima festivo e sacralizado que permeia o cotidiano e dá sabor à vida brasileira. O quanto é irrigada pelo Ocidente, uma falsa cultura histórica o prova. Tal cultura encobre com sua vacuidade e seu gosto de mata-borrão a cultura básica, e torna trágica a vida dos que nela se engajam. Tal cultura banha a vida da burguesia em clima de falsidade, de pose, e de articulação de um espírito alheio [...] Mas tal cultura permite também ser rompida pelos que se encontraram consigo mesmos e passaram a criar um novo tipo de cultura, síntese da básica com elementos ocidentais, mas fundamentalmente não histórica, não obstante (FLUSSER, 1998a, p. 151).

Esse posicionamento de Flusser relaciona-se também a elementos já existentes no ambiente cultural brasileiro, como, por exemplo, o carnaval, que, sendo síntese de elementos históricos e não-históricos, não pode, segundo ele, ser considerado primitivo. Nessa festa popular, realiza-se um tipo de sacralidade, na qual se consolida um novo tipo humano, o *homo ludens*, o qual, tendo em vista sua abertura ao jogo e à brincadeira, é capaz de doar sentido aos eventos

aparentemente mais absurdos, projetando, assim, uma existência mais plena e feliz. Quanto a isso, Flusser faz um apelo à filosofia brasileira para que aborde adequadamente esse fenômeno, que ainda não faz parte de sua temática: “Uma fenomenologia do carnaval ainda está por ser feita”² (FLUSSER, 1998a, p. 103). Uma ressalva possível de se fazer a essa paixão pelo carnaval, por parte de muitos brasileiros pobres, é que ela não raro é posta acima até mesmo de sua sobrevivência física, o que seria uma forma de alienação: “O fato é este: o proletário brasileiro tende a buscar sua felicidade no jogo antes de ter satisfeitas as suas necessidades básicas, e isto problematiza o processo todo. Uma vez satisfeitas tais necessidades [...], poderá passar a viver autenticamente no jogo e para o jogo [...]” (FLUSSER, 1998a, p. 104).

Diante da riqueza oferecida pela cultura de origem africana, é alvo de dura crítica por parte de Flusser o fato de a elite brasileira, provavelmente em busca do status que isso pode lhe conferir, fazer uma opção explícita pela música europeia, que, nesse contexto, ele denomina “defasada”, em detrimento de importantes experiências de síntese, de acordo com o modelo supramencionado:

Pois a alienação burguesa fechou os ouvidos para o fato concreto, até para o fato de na cultura básica haver surgido uma música que conseguiu sintetizar melodia e harmonia portuguesas com ritmo e instrumentalização africanos e passou a compor em país sem casas de ópera (óperas italianas defasadas). A burguesia continua construindo estátuas defasadas de compositores defasados em praças defasadas, mas estes são restos superados e a situação da música mudou radicalmente (FLUSSER, 1998a, p. 147-148).

No que tange à supramencionada possibilidade de sínteses, Flusser se refere a uma verdadeira revolução no campo da música que ocorria à época, destacando quatro tendências principais. A primeira delas, que provavelmente se relaciona – sem citar nomes – às correntes nacionalistas na música erudita, sintetiza “sobre estrutura musical ocidental, elementos de músicas extra-ocidentais existentes no Brasil” (FLUSSER, 1998a, p. 148). A terceira tendência, que, apenas pela descrição vaga dada pelo filósofo, não aponta para fenômenos concretos identificáveis, segundo ele, “procura voltar às bases da música ocidental para lá descobrir uma origem que possa ser sintetizada com outras estruturas” (FLUSSER, 1998a, p. 148). De interesse para o tema deste artigo

² Cf. BERNARDO (1998, p. 148) sobre a indiferença da filosofia brasileira no tocante ao desenvolvimento da música no país.

são a segunda e a quarta tendências, que são descritas nas palavras do próprio Flusser da seguinte forma:

Uma segunda procura tomar por base a música “de protesto” norte-americana e a declamação em público russa e injetar tal base na música básica popular, por exemplo a carnavalesca e a dos “choros”, recorrendo neste esforço também à poesia brasileira. O resultado, conhecido no mundo inteiro por vários nomes (por exemplo “bossa nova”), está mudando o comportamento da elite brasileira [...]. A quarta procura tomar o carnaval como modelo de verdadeiro *happening*, no qual a música (inclusive eletrônica) não passa de elemento de jogo. Tal tendência talvez não seja estritamente musical, mas por ser lúdica pode ser aquela que mais violentamente mude a cena (FLUSSER, 1998a, p. 148).

Quanto à segunda tendência, Flusser é explícito na referência à bossa nova, destacando nela a convergência da música de raízes bem populares, como o samba (e mesmo o choro) com a poesia – caso paradigmático na parceria de Vinícius de Moraes com Tom Jobim, Carlos Lira e outros. Além disso, o filósofo se refere a um traço que é mais característico da segunda fase, mais “engajada”, da bossa nova, que efetivamente incorporou elementos da música de protesto e a associação a uma dramaturgia que Flusser interpreta como “russa”. A quarta tendência, sem que o filósofo o explicita, com toda a certeza se refere à Tropicália, até mesmo tendo em vista as suas repercussões imediatamente políticas, tais como a prisão e exílio dos seus dois principais idealizadores, Caetano Veloso e Gilberto Gil e a sua associação aos movimentos de protestos de jovens no final da década de 1960.

No que tange ao objetivo desta exposição, é mister insistir um pouco mais no papel desempenhado pela bossa nova no âmbito das sínteses culturais brasileiras mencionadas acima, que tanto impressionaram Flusser. Para ele, na verdade, a importância da bossa nova foi muito além da de um movimento de música popular brasileira, atingindo positivamente de cheio o cerne da língua portuguesa falada no Brasil, com repercussões em toda a cultura do país e, nisso, superando até mesmo movimentos na arte erudita, como a Semana de Arte Moderna de 1922 (muito admirada, aliás, pelo filósofo):

Mas o português é língua melódica por excelência, e falar português é quase cantá-lo. De modo que a melodia não é desafio, e os românticos portugueses e brasileiros são doces a ponto de serem indigestos. O desafio do português é a harmonia [...], mas principalmente o ritmo. Parece incrível, mas tal desafio não foi percebido até o surgimento da bossa nova. Em país no qual o ritmo africano predomina

em todos os campos, o qual, em certo sentido, confere personalidade a toda a cultura, a produção literária e poética se limitava a um cálculo de sílabas mecânico e inteiramente alienado da realidade. Por isto, mais que a famigerada semana de 22, é a bossa nova que representa uma revolução estética de primeira ordem. Não tanto como música, mas como literatura. É a primeira manipulação consciente do ritmo da língua (FLUSSER, 2007, p. 77).

Um pouco adiante, Flusser retoma o elogio à bossa nova, ao mesmo tempo em que critica tendências formalistas na poesia brasileira, para as quais o aspecto métrico se sobrepuja aos demais, ressaltando o caráter do português como escrita, em detrimento da supra aludida fala melodiosa: “Mas a literatura portuguesa e brasileira não conta, nas sílabas, a ‘qualidade’, mas a ‘quantidade’, e o faz inautenticamente, isto é, com desprezo pela realidade falada – com exceção, seja repetido com ênfase, da bossa nova” (FLUSSER, 2007, p. 78-79).

Embora Flusser sugira que a importância da bossa nova seria antes literária do que musical, tendo em vista que ele ressalta que “o desafio do português” é a harmonia”, vale lembrar que riqueza harmônica desse estilo brasileiro, derivada do jazz e do impressionismo francês, é também parte integrante de mais esse exemplo de síntese na cultura brasileira, para o qual a cultura de origem africana foi preponderante.

Como um tópico adicional a ser ressaltado, observe-se que, a partir de meados da década de 1970, Flusser só aborda muito ocasionalmente temas relacionados com a cultura brasileira, concentrando-se principalmente em aspectos de sua filosofia dos *media*, inclusive as “imagens técnicas” e os conceitos associados à sua concepção de “pós-história”, tais como “aparelhos”, “funcionários”, “programas” etc.³ Mesmo assim, no seu principal livro sobre essa concepção, *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*, Flusser não deixa de mencionar a bossa nova ainda uma vez. Esse livro aborda, dentre outras coisas, as situações mais típicas de nossa tumultuada contemporaneidade, tais como a opressão da sociedade tecnológica sobre o indivíduo, a manipulação dos meios de comunicação de massa e o esvaziamento das relações humanas. Num capítulo dele, denominado “Nossa espera”, o filósofo se refere, sem nomear explicitamente, à canção “Pedro pedreiro”, de Chico Buarque, identificando-a como “bossa nova”, ainda que o compositor se enquadre mais apropriadamente na rubrica “MPB”. Para Flusser, a espera típica da pós-história converge com a

³ Sobre uma possível relação entre as reflexões sobre a pós-história e as colocações sobre a realidade brasileiras, ver: DUARTE, Rodrigo. A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil. In: COSTA, Murilo Jardelino. *A festa da língua*. São Paulo: Memorial, 2010.

situação do “funcionário” (o pedreiro, no sentido dado pelo filósofo, é também um funcionário), o qual se encontra em constante expectativa da melhoria de sua vida, sem que isso efetivamente ocorra. Segundo o filósofo: “Há ‘bossa nova’ que canta funcionário que espera pelo trem das cinco, enquanto sua mulher o espera com o jantar, e na sua barriga espera filho para nascer e esperar o trem das cinco. Tal é a descrição fenomenológica da espera em tempo de funcionamento” (FLUSSER, 1983, p. 127).

Como Flusser menciona a letra da canção de memória, já que esse livro foi escrito após o período em que ele deixou definitivamente o Brasil e se radicou no sul da França, há várias imprecisões e incorreções na referência ao conteúdo da canção, constatáveis pela consulta da partitura em anexo (que contém também o texto)⁴ (HOLLANDA, 1989). Por outro lado, poder-se-ia perguntar porque Flusser vincula automaticamente essa canção de Chico Buarque à bossa nova, sendo que, como já se assinalou, a identidade do compositor não passa necessariamente por essa tendência. A resposta poderia passar, inicialmente, pelo fato de que, de acordo com a caracterização do próprio filósofo, o aspecto de “música de protesto” está claramente configurado na denúncia da situação do proletário explorado, que vislumbra poucas chances de melhorar de vida.

Além disso, levando-se em conta que se trata de canção da primeira fase da obra de Chico Buarque, há ainda forte influência da bossa nova, sob o aspecto puramente musical, que pode ser comprovada pela harmonia da partitura em anexo – se não estabelecida, pelo menos autorizada pelo compositor –, a qual se vale de encadeamentos tipicamente bossanovísticos, como, por exemplo, os do tipo T-Sr-D-T, utilizando acordes maiores de sexta, sétima, nona (maior e menor) e décima terceira, assim como acordes menores de sétima.

Para concluir, é interessante observar que, quando Flusser menciona a bossa nova, ele se refere a um tipo de canção “popular” bastante elaborado, tanto sob o aspecto musical (tendo em vista parâmetros desse tipo de música), quanto sob o aspecto textual e isso não o impede de perceber que há diferenças importantes quanto à qualidade do material veiculado pelos meios de comunicação de massa. Numa crítica acirrada aos “hits” desse tipo, ele declara:

A “canção popular” que está sendo cantada atualmente tem existência efêmera, aparece de forma epidérmica em milhares de discos e jorra

⁴ HOLLANDA (1989, p. 24-8).

de dezenas de milhares de alto-falantes para encher o ar e depois derramar-se no oceano do esquecimento. Tem a marca indelével do comercialismo. A sua simplicidade é resultado da procura do denominador comum mais baixo, e a sua economia é resultado da procura do lucro. Mas o sucesso fenomenal, embora efêmero, de algumas dessas canções prova que conseguiram captar, como que por golpe feliz, um aspecto da consciência coletiva (FLUSSER, 1998b, p. 78).

A diferença da bossa nova, enquanto um exemplo das sínteses culturais brasileiras tão admiradas por Flusser, com relação a esse tipo de música de massa é que, naquela, o “aspecto da consciência coletiva” é captado não por “golpe feliz”, mas como resultado de um processo longo e profundo de amalgamento de elementos europeus e africanos, resultando numa música que está longe de ser objeto de um consumo efêmero.

PEDRO PEDREIRO

Chico Buarque

Pe-dro pe-drei-ro pen-sa- ra-es-pe-ran-do a trem

Ma-nhã pa-re-ce co-re-ce de es-pe-rar tam-bém Pa-ra o bem de quem tem

bem De quem não tem vin-tém Pe-dro pe-drei-ro fi-ca as-sim pen-san-

do As-sim pen-san-do o tem-po pas-sa E a gen-te vai fi-can-do pra

trás Es-pe-ran-do es-pe-ran-do es-pe-ran-do Es-pe-ran-do o sol

© Editora Múica Brasileira Moderna Ltda., 1963

Em⁷ **Am⁷** **Em⁷**
 Es- pe- ran- do o trem Es- pe- ran- do o au- men- to Des- de a- no pas- sa-

Am⁷ **B⁹-** **Em⁷** **D⁹** **G⁶**
 do Pa- ra o mês que vem Pe- dro pe- dre- ro pen- sei-

Em⁷ **Am⁷** **Em⁷**
 Pe- dro pe- dre- ro es- pe- ra o car- na- val E a sor- te gran- de no bi-

Am⁷ **A¹³**
 lhe- te pe- la fe- de- ral To- do o mês Es- pe-

B⁹/F[#] **B⁹-** **Em⁷**
 ran- do es- pe- ran- do es- pe- ran- do Es- pe- ran- do o sol Es- pe- ran- do o trem

Am⁷ **Em⁷** **Am⁷**
 Es- pe- ran- do au- men- to Pa- ra o mês que vem Es- pe- ran- do a fes-

ta Es-pe-ran-do a sor-te E a mu-lher de Pe-dro Tô es-pe-ran-do um fi-
 lho Pra es-pe-rar tam-bém Pe-dro pe-drei-ro pen-sai-
 Pe-dro pe-drei-ro tô es-pe-ran-do a mor-te Ou es-pe-ran-do o di-
 a de vol-tar pro nor-te Pe-dro não sa-be mas tal-vez no fun-
 do Es-pe-ra-gu-ma coi-sa mais lin-da que o mun-do Mai-or do que o
 mar Mas pra que so-nhar Se dá um de ses-

Chords shown: Em7, Am7, B9-, D9, G6, F#7, F#m7-, B9-, C#m7-, Am7.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. Each staff includes a guitar chord diagram above the staff and lyrics below. The lyrics are in Portuguese and describe a journey of hope and faith.

Staff 1: Chords: Am⁷, Em⁷, Am⁷. Lyrics: pe-ro de-es-pe-rar de- mais Pe- dro pe- dre-i-ro quer vol- tar a- trás

Staff 2: Chords: Em⁷, Am⁷, A¹³. Lyrics: Quer ser pe- dre-i-ro po- bre e na- da mais Sem fi-

Staff 3: Chords: B⁹/F[#], B⁹- (with a slash). Lyrics: car es- pe- ran- do es- pe- ran- do es- pe- ran- do Es- pe- ran- do o sol

Staff 4: Chords: Em⁷, Am⁷, Em⁷. Lyrics: Es- pe- ran- do o trem Es- pe- ran- do o au- men- to pa- ra o mês que vem

Staff 5: Chords: Am⁷, Em⁷, Am⁷. Lyrics: Es- pe- ran- do um fi- lho pra es- pe- rar tam- bém Es- pe- ran- do a fes-

Staff 6: Chords: Em⁷, Am⁷, Em⁷. Lyrics: ta Es- pe- ran- do a sor- te Es- pe- ran- do a mor- te Es- pe- ran- do o nor- te

Referências

BERNARDO, Gustavo. A épokhé brasileira. In: FLUSSER, Vilém, **Fenomenologia do brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998. p. 7-19.

DUARTE, Rodrigo. A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil. In: COSTA, Murilo Jardelino da. **A festa da língua**. São Paulo: Memorial, 2010. p. 111-134.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**. São Paulo: Editora Annablume, 2007.

_____. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998b.

_____. **Pós-história**. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Chico Buarque, letra e música**. Prefácio de Eric Nepomuceno. São Paulo, Companhia das Letras: 1989.