

“Pedro Pedreiro”, “Bye Bye Brasil”, “Pelas Tabelas”: rumo ao colapso do tempo histórico

DANIELA VIEIRA DOS SANTOS*

RESUMO: *A questão do tempo histórico no cancionário de Chico Buarque de Hollanda não é algo novo. Desde as suas primeiras composições essa problemática foi abordada, ainda que sob diferentes pontos de vista. Nesse artigo, buscarei somar o assunto a duas diretrizes que, de certo modo, estão relacionadas: o processo de modernização à brasileira e o fim da perspectiva de entoar o país do futuro. Para tanto, o texto divide-se em duas partes. Primeiro, demonstro como a obra de Chico Buarque perpassada pela melancolia radical vincula-se à perda da imagem do país do futuro e, em segundo, analiso como esse “futuro” se concretizou. O primeiro ponto sintetiza-se em várias canções do início da carreira de Chico, porém, a questão será aqui considerada por meio da análise sócio-histórica de “Pedro Pedreiro” (1965) que materializa o declínio das utopias à esquerda. Para sintetizar as consequências desse declínio, já no contexto da redemocratização, me deterei em “Bye Bye Brasil” (1979) e “Pelas Tabelas” (1984). Saliento que “Pedro Pedreiro” servirá como uma espécie de introdução ao principal motivo do texto: o diagnóstico do tempo preso em si mesmo no capitalismo tardio, em conjunto com as transformações do processo de modernização à brasileira.*
PALAVRAS-CHAVE: *utopia; progresso; modernização à brasileira; capitalismo tardio.*

“Pedro Pedreiro”, “Bye Bye Brasil”, “Pelas Tabelas”: towards the collapse of historical time

ABSTRACT: *The issue of historical time in the repertoire of Chico Buarque de Hollanda is not new. In this article I seek to add this subject to two guidelines that, in a sense, are related: the process of Brazilian conservative modernization and the end of the prospect of singing the country's future. Therefore, the paper is divided into two parts. First, I demonstrate how Chico Buarque's songs are permeated by the radical melancholy linked to the loss of future country's image. Second, I analyze how this “future” was materialized. The first point can be summed up in several songs from the beginning of Chico's career. However, I will consider the socio-historical analysis of “Pedro Pedreiro” (1965) which comprises the decline of the left's utopias. To summarize the consequences of this decline, into the context of democratization, I will analyze “Bye Bye Brazil” (1979) and “Pelas Tabelas” (1984). I would like to underline that “Pedro Pedreiro” song will be as a sort of introduction to the main subject of the paper: the time diagnosis's stuck in the late capitalism, together with changes in the modernization of the Brazilian process.*

KEYWORDS: *utopia; progress; Brazilian modernization; late capitalism.*

* **Daniela Vieira dos Santos** é Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia do IFCH - UNICAMP. Autora do livro *Não vá se Perder Por Ai: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2010. **E-mail:** santos.danielavieira@gmail.com. Este artigo é o desdobramento de algumas questões trabalhadas em sua tese de doutoramento.

“Pedro Pedreiro”: a busca pelo bonde da história colocado em dúvida

“**P**edro Pedreiro” (1965) – canção do início da carreira de Chico Buarque – expressa, dentre outras orientações, a bancarrota da crença em um projeto nacional progressista por meio do retrato sobre a condição do trabalhador imigrante. Segundo Chico, foi a partir dessa canção que ele começou a gostar das suas composições: “eu senti que era uma coisa mais minha [...] era diferente de tudo, eu já comecei a gostar mesmo do que eu fazia como eu gostava das coisas que os outros faziam” (HOLLANDA, 1966, entrevista ao MIS). Ela se divide em duas partes e não apresenta grandes sofisticções harmônicas; as suas harmonizações nesse momento equiparam-se, de modo geral, a alguns sambas urbanos da década de 1930 e, particularmente, com as canções de Noel Rosa e Cartola que inspiraram Chico. Mas ao contrário desses sambas, é notável o quanto “Pedro Pedreiro” contém estilizações bossanovistas. Isso me convida a pensar, em oposição à memória social forjada na década de 1960 de que Chico Buarque é um passadista (sobretudo pela forte referência do samba em suas canções), como o compositor realiza uma leitura do passado a partir da modernidade musical propiciada pela bossa nova. Essa canção manifesta o cuidado do compositor para a interação entre música e letra que, entoada, soa de forma onomatopeica e numa espécie de trava línguas, conferindo um vínculo entre melodia e divisão rítmica. A sua escuta também revela o quanto a música dialoga com a letra, procedimento corriqueiro nas canções da bossa nova: o isomorfismo, uma relação intertextual entre letra e música, tal como acontece em “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, compostas por Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça¹.

Pela audição de “Pedro Pedreiro” o ouvinte é tomado por um sentimento de pressa, correria, e certa impaciência (ansiedade), embora o coadjuvante da canção, Pedro, em grande parte da narrativa concilie-se com a utopia – frustrada – de esperar por melhorias que passam pela simples expectativa da chegada do trem, da festa (carnaval), do aumento salarial, até à mudança de vida através do ganho na loteria. É uma

¹ Para uma análise detalhada sobre essas canções conferir: Brito (1974); Naves (2010, p. 30-2).

canção em que, grosso modo, o narrador descreve o cotidiano, os sonhos, e as ilusões de um trabalhador das classes populares, e constata, no limite, como a sua condição social será reproduzida por seus “herdeiros”.

O uso neste samba de cromatismos na harmonia, outro elemento que associa a leitura do passado de Chico através do filtro da bossa nova, tensiona a canção e o ouvinte, contribuindo para os sentimentos que elenquei acima. A sua performance vocal, ao contrário do canto exortativo de várias canções engajadas, limita-se ao intimismo. Diferente da “promessa de felicidade” expressa nas canções da bossa nova, em “Pedro Pedreiro” ocorre a “suspensão” dessa perspectiva redentora, como já observou Manoel Dourado Bastos (2009)².

O narrador descreve Pedro como “pensador” e não como um trabalhador totalmente alienado. Pensar seria uma forma de fazer com que o tempo passasse mais rápido, ainda que o tema da canção manifeste como as mudanças não se realizam somente através do pensamento (teoria), e “a gente vai ficando pra trás” apenas almejando as melhorias, aqui metaforizadas pelo sol, a vinda do trem (que imprime mudança) e o aumento no salário. De modo sutil o narrador assevera a necessidade de ação, dado que ao final ele descreve duas opções: “Pedro Pedreiro tá esperando a morte/ou esperando o dia de voltar pro Norte”; ou seja, se ele permanecer na sua condição de *desterrado em sua própria terra*, nada além do que a morte lhe aguarda. Embora não tenha consciência de como seriam as mudanças, como “pensador”, ele almeja algo maior, uma verdadeira transformação: “Pedro não sabe mas talvez no fundo/espera alguma coisa mais linda que o mundo/menor que o mar”. Mas o cansaço da espera dilui-se em frustração e no declínio dos seus sonhos, e segundo o narrador da canção, o migrante Pedro se acomoda. “O desespero de esperar demais/Pedro Pedreiro quer

² De acordo com o autor, em sua tese sobre a *comiseração* em Chico Buarque, em “Pedro Pedreiro” “a ‘promessa de felicidade’ não desaparece, e continua operando conforme os seus desígnios de classe, mas aquele caráter ingênuo do ‘humanismo doce’ é posto em suspenso ao ser colocado em contraste com o antagonismo social que pretendia reconciliar [...]. *Do ponto de vista da experiência musical brasileira, estamos diante da suspeição crítica sobre sua própria dinâmica; o resultado sintético alcançado com a bossa nova é reaberto para nova avaliação, ainda que ao preço de continuar tomando-a como padrão de medida.* Nisto a obra de Chico Buarque difere daquela de seus pares, que ou fizeram a mera justaposição de bossa nova e matéria social ou renegaram sem mais a bossa nova. *Tratava-se de entender as fraturas da bossa nova a partir da verdadeira prova dos nove: a saber, confrontá-la consigo mesma, colocar em contraste sua fatura com seus pressupostos*” (BASTOS, 2009, p. 217-8, grifos meus).

voltar atrás/quer ser pedreiro pobre e nada mais/ sem ficar esperando, esperando, esperando”.

O tema da migração nordestina e do norte do país para o sudeste em busca de prosperidade não encontrada, contribuindo para o aumento da pobreza e para a exploração da sua mão de obra, foi amplamente discutido entre os setores artísticos e intelectuais da sociedade. De maneira geral, essa questão vinculava-se ao empreendimento desenvolvimentista brasileiro desde a era Vargas, na qual o sonho de modernização e progresso abriu caminho para que um contingente de trabalhadores e/ou desempregados servisse como mão de obra barata; essas pessoas ao deixarem as suas cidades de origem, viam nessa empreitada a possibilidade de melhora socioeconômica. Para contextualizar a narrativa da canção, pode-se supor que o papel ocupado por Pedro conjuga-se a esse empreendimento do projeto desenvolvimentista nacional que, como se sabe,

arrancou populações a seu enquadramento antigo, de certo modo as liberando, para as reenquadrar num processo titânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, ante as novas condições de concorrência econômica, não pôde dar prosseguimento. (SCHWARZ, 1999, p. 159)

O trabalhador singularizado na imagem de Pedro divulga esta situação pela qual um grande número de imigrantes do norte e do nordeste brasileiros passava na década de 1960. Essa discussão foi problematizada, por exemplo, no documentário *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno. Na canção, é visível não apenas o lugar social ocupado pelo pedreiro Pedro como, igualmente, a sua condição miserável de classe, colocando-se como mais um daqueles que estão “numa condição histórica nova, de *sujeitos monetários sem dinheiro*”, para usar a expressão de Schwarz (1999, p. 150-60). Um imigrante que não tem dinheiro nem para voltar a sua cidade, restando-lhe apenas a menor das esperas com aflição: a vinda do trem. Neste aguardo, o procedimento isomórfico fica explícito, pois ao cantar a espera do sujeito da canção pelo trem, que supostamente estaria por vir, a música alude ao movimento da máquina que o ouvinte percebe que não chegará, embora ironicamente a letra anuncie que ele “já vem”. Isabel Travancas – numa outra interpretação – sugere que a canção exprime certa esperança³. Mas

³ Conforme a autora, a esperança expressa na canção estaria no “próprio personagem”, ao contrário do drama trágico observado em “Construção”. Cf. Travancas (2003).

de acordo com Medaglia, Chico “se serve da sonoridade de ‘que já vem’, cuja reiteração constante nos dá (...) a ideia do avanço mecânico do trem, que não corresponde ao nível emotivo, a nenhuma abertura otimista (...)”. Com relação aos aspectos melódicos das suas músicas assevera “o intimismo de sua linguagem” como sugestiva de um “tratamento musical de câmara, onde a boa articulação do texto, a clareza melódica e o despojamento interpretativo são aspectos essenciais” (MEDAGLIA, 1968, p. 82-3). Assim, o futuro libertário do “dia que virá” é colocado em xeque. O narrador não aposta em um futuro promissor, positivo, ao imigrante que cansado da espera acomoda-se em “ser pedreiro, pobre nada mais, sem ficar esperando, esperando, esperando...” ao dia da transformação da sua condição de classe. A estridência perceptível, sobretudo, pelo ataque dos metais, torna a canção mais tensa e pode ser associada à aflita (e constante) espera do imigrante.

Outro aspecto a destacar encontra-se nos versos “Manhã parece carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém” em que, além do caráter onomatopeico, o tema sugere a ideia de que tanto os afortunados quanto os que estão à margem da sociedade encontram-se na mesma condição de espera por um amanhã diferente daquele colocado pelo contexto em que a canção foi escrita, o da ditadura civil militar. Contudo, o tema da canção ao aproximar “quem tem bem de quem não tem vintém”, sugere um aspecto conciliatório entre classes que têm posições dissonantes na sociedade. A narrativa coloca na mesma espera os que “tem bem” e os despossuídos, apresentando um ponto de inflexão. Estaria também a classe detentora de “bens” à espera do “dia que virá”? Obviamente que não. Ainda que o verbo *parecer* aponte para a incerteza dessa espera comum e, de certa maneira, coloque em dúvida a certeza do “bem” futuro, a conjunção da espera por dias melhores entre proprietários e “quem não tem vintém” faz com que a canção ganhe força. Os versos de “Pedro Pedreiro” parecem, a princípio, aludir a uma reconciliação, ao propor que todos estão “no mesmo barco” à espera de melhorias. Não obstante, “Pedro Pedreiro” problematiza essa perspectiva de conciliação, gerando certo tensionamento, na medida em que Pedro fica à espera de uma utopia que não se realizará na matéria histórica cantada. Dito isso, vale a pena uma breve contextualização cultural e política da época para a busca do lugar social e ideológico que a canção apresenta.

No plano da cultura o espetáculo *Opinião* (1964), dirigido por Augusto Boal e encenado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Keti, é modelar de uma concepção conciliatória das classes sociais, representando simbolicamente a concepção do PCB de *frente única* que, em linhas gerais, baseava-se na ideia de que todas as classes sociais poderiam se unir através de um compromisso comum para lutar e libertar o Brasil da sua condição de dependência e subdesenvolvimento. Essa perspectiva aliava-se, embora de maneiras diferenciadas, à teoria desenvolvimentista do ISEB e da CEPAL (Comissão Econômica para o Desenvolvimento da América Latina e do Caribe), no sentido de que ambas as instituições acreditavam no fortalecimento de uma burguesia nacional em contraponto à hegemonia econômica internacional. Diante disso, uma das possíveis soluções para o problema do atraso encontrava-se na parceria com a burguesia nacional, estratégia do PC no pré-1964. Isso demonstrava o quanto “o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes” e, como consequência, se estabelecia a imagem de um marxismo “desdentado” e “patriótico”. Ainda nas palavras de Roberto Schwarz,

formou-se um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante [...]. O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer a sua influência sindical [...]. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos aos trabalhadores (SCHWARZ, 1992, p. 63).

Com esse breve panorama, voltamos à perspectiva da esquerda, especialmente a do PCB, no pré-64. A canção de Chico, no entanto, foi composta após o golpe, momento em que parte da esquerda elaborava uma espécie de autocrítica, e as suas produções culturais figuravam-se na resistência e na crença do futuro redentor. “Pedro Pedreiro” dialoga com as canções de protesto dessa época, mas não aponta para um destino otimista quanto à espera para o fim das diversas opressões pela qual passava (passa!) a classe trabalhadora, sobretudo, os imigrantes. Segundo afirmou Bastos:

O “dia que virá”, em “Pedro Pedreiro”, também se mostra, por um lado, como uma farsa (ascender socialmente pela sorte) e, por outro, a mesma desgraça

de sempre. Isso significa que o caráter do “dia que virá” não está decidido de antemão, e, a se tirar pelo “ânimo” de Pedro, ele será o pior possível”. (BASTOS, 2009, p. 215)

A ilusão da espera do trem, similar ao do “dia que virá”, de certa forma associada com a frustração de um projeto nacional integrador fracassado, são as bases contextuais para o desenrolar dessa narrativa. Pedro expressa o caráter efetivo dessa (des)ilusão sobre o desenvolvimento nacional. Ao narrar a trajetória individual do pedreiro que em busca de sorte não acolhida recolhe-se na espera do trem, a canção abre margem para ampliarmos a investigação que, embora relate num primeiro plano a vida danificada do imigrante Pedro, esconde algo maior:

Pedro não é só um “tipo social” singular, que age mecanicamente segundo o destino rumo à vitória, consciente de antemão de todo o processo; tampouco a consciência exterior do narrador lhe impinge uma guinada que lhe dê, sem volta e milagrosamente, o destino na mão. Sendo um “tipo social” que caracteriza o “povo” num emaranhado de contradições, Pedro expressa uma totalidade [...]. A partir do problema particular de Pedro, caminha-se para uma totalização social, de modo que todo o desmanche apresentado logo em seguida diz respeito não só ao indivíduo, mas à sociedade como um todo (BASTOS, 2009, p. 225).

Além da expressão de totalidade que se revela em Pedro, de acordo com Dourado Bastos, as suas hesitações fazem com que o “tipo social” representado pelo personagem recaia numa perspectiva individual, ofuscando a dimensão coletiva do problema. Ainda em diálogo com o autor:

À primeira audição, é como se o problema do indivíduo fosse mostrado para além de seu caráter particular, ou seja, em sua dimensão coletiva. Porém, o pensamento hesitante de Pedro diante da totalidade que se apresenta devolve tudo ao patamar do indivíduo, que assim fica na eminência de deixar passar o trem da história, levando consigo toda a coletividade (o sujeito histórico aglutinado no tipo). Ou seja, tudo depende de um acerto individual — já não é mais o destino inelutável do êxito que preside o argumento, o que é um ganho à esquerda, porém ao custo de particularizar a questão até o indivíduo isolado em que o “tipo social” se transformou. (BASTOS, 2009, p. 226)

Mesmo que a canção descreva em Pedro um “tipo social” representativo das classes populares, ele perde o “elemento de classe” concentrando-se numa perspectiva individual. Na mesma linha de Bastos, percebo o caráter totalizador expresso na trajetória do personagem da canção, todavia, não compartilho da tese de que o “tipo social” figurado no personagem se esvaia. Nessa condição, retomo o argumento sobre

a vida danificada do imigrante que, talvez, só possa ser narrada nessas condições pela crença do mito do futuro em conexão com as ideias desenvolvimentistas.

A partir desse ponto, a postura ideológica do narrador assim como o seu lugar social tornam-se explícitos: trata-se de um representante de classe média à esquerda, talvez um intelectual que, hesitante, coloca a possibilidade da conciliação das classes, especialmente nos versos já citados: “Manhã parece, carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém”. Para falar segundo Paulo Arantes (2004, p. 53), pensa na “integração ao invés da emancipação”⁴. Nessa medida, a construção da personagem Pedro vai além do trabalhador imigrante explorado; ela simboliza certa visão mitificada sobre o “país do futuro” em que o trem representa a alegoria irônica de que “é melhor esperar sentado”, pois as mudanças não se concretizarão. Entretanto, o canto singelo da canção desconsidera o sentimento apressado e aflito que a música impõe e, em conjunto com o ataque de metais, sobressai a tensão.

No relato das aflições do pedreiro, o narrador encontra-se igualmente aflito, porém, não na mesma direção do imigrante sobre quem ele nos conta a história. Enquanto Pedro caracteriza-se pelo “mito do futuro”, não obstante a canção demonstre o quanto esse futuro é utópico, o narrador se apresenta como um intelectual cheio de dúvidas com relação às certezas e utopias do seu passado recente. Tais incertezas se apresentam nos citados versos “Manhã parece carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém” que, como descrevi, tentam conciliar duas perspectivas antagônicas e, ao mesmo tempo, colocam em xeque tanto essa composição quanto a esperança sobre a certeza do “dia que virá”. Em síntese, o sentido expresso em “Pedro Pedreiro” traz à tona uma série de reavaliações, frustrações e sonhos sobre a possibilidade de mudança. Colocam-se duas posições: a do narrador e de Pedro. Ainda que divergentes, ambas estão em buscas, aflitas, de um caminho. Se o tema da canção se desenvolve em meio a essa busca, e em algumas passagens ocorre o sentimento da total descrença, a música contribuiu para essa tensão e, no desfecho, manifesta o desencantamento dessa espera. A espera é inviável, a possibilidade da vinda

⁴ Embora Paulo Arantes não se refira à canção de Chico Buarque, tomo de empréstimo as suas observações sobre a classe média que, em boa medida, figuram na postura do narrador de “Pedro Pedreiro”.

do trem, do trem da história “que já vem”, é uma perspectiva cujos versos de “Bom Conselho” (1972) colocam-se como uma boa dica ao personagem da canção: “espere sentado ou você se cansa/ Está provado, quem espera nunca alcança”. Há em “Pedro Pedreiro” uma dupla perspectiva: a indicação do narrador sobre a possível conciliação entre classes e, ao mesmo tempo, uma ironia com relação à espera do trem do progresso, do desenvolvimento nacional, que foi incorporada às diretrizes da esquerda “desdentada” da época. É manifesto como essa canção não é uma música que convida à ação imediata (como ocorre em “Bom Conselho”), porém, traz a perspectiva crítica quanto aos rumos de uma (in)ação revolucionária que se conciliava com o projeto desenvolvimentista. Diante disso, o mito do futuro promissor encerra-se em frustração. Ao imigrante e à esquerda, se continuarem na ilusão da espera, não restará nada mais do que aguentar a vida fatigada e danificada. Frustração e melancolia orientam essa canção de Chico Buarque, sentimentos que, aliás, perpassam grande parte do seu cancionário⁵.

Pois, tomo como pressuposto que a inserção de Chico na cena da música popular brasileira ocorreu num contexto em que a canção (MPB) foi representativa de diversificados projetos nacionais à esquerda que, dentre outros aspectos, apresentavam perspectivas ao futuro. “Pedro Pedreiro”, portanto, além de apontar para o processo de modernização à brasileira, expressa igualmente a busca de modernização da canção, iniciada em fins da década de 1950 com a Bossa Nova. Contudo, me parece que o sentido social dessa canção demonstra que o país materializado pela Bossa Nova não era mais viável, assim como as crenças promissoras da esquerda.

Em conjunto com as referências bossanovistas e toda a suavidade e leveza ligadas a ela, o cancionário de Chico Buarque – herdeiro da cultura política dos anos

⁵ Antes de prosseguirmos com a análise, gostaria de sublinhar que caracterizo a melancolia nas canções de Chico Buarque tendo como referência a descrição de Freud. Ao transpor esse conceito como chave a algumas canções de Chico Buarque, penso sobre a perda dos projetos de nação à esquerda que deram o tom da cultura-política brasileira entre fins da década de 1950 e meados dos anos 1960. Para o Psicanalista, tanto o luto quanto a melancolia decorrem de uma sensação de perda objetiva (de uma “pessoa querida”) ou abstrata (“pátria, liberdade, ideal”). Se para alguns indivíduos a perda resulta no luto, em outros se observa a melancolia. Ao contrário da melancolia, o luto não apresenta um estado patológico, pois será superado. Dada a perda do objeto ou coisa amada, a libido se desvincula desse objeto, “[...] as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido” (FREUD, 2011, p. 49), dando liberdade e desinibição ao ego. A perda do luto é reconhecível, enquanto na melancolia não se tem consciência do que “realmente morreu” a partir da sua perda.

1950 – ajudou a construir e também incorporou aspectos da cultura política do pós 1964. Em outras palavras, ele conjugou em suas canções tanto a beleza bossanovista quanto os diversos problemas de um país periférico sob as intempéries de um governo autoritário, revelando as incertezas e as frustrações de uma derrota política à esquerda, visto a força simbólica da MPB para condensar aspectos salutarés da nação.

O processo de formação da chamada MPB, especificamente as canções que estruturaram essa “instituição sociocultural”, além de expressarem o Brasil como projeto de nação, ou melhor, diversificados projetos nacionais tentando articular “as falas dos intelectuais e do ‘povo’” (NAPOLITANO, 2001, p. 174), esteve, igualmente, pautado pela chave da derrota. Ou seja, os artistas da chamada MPB elaboraram as suas obras pela chave da derrota. Derrota essa que até certo momento acreditava-se ser reversível, por isso o caráter de resistência simbólica na aura da MPB, bem como a possibilidade de conjugar canção e projetos nacionais à esquerda.

Contudo, no pós 1964 e, especialmente, depois do AI-5 em 1968, as possibilidades para projetos futuros encontravam-se congeladas. Já antes do “golpe dentro do golpe”, as canções de Chico Buarque descrevem a perda de algo consubstanciada na chave da melancolia, dado que não se observa o passo para a superação daquilo que foi perdido. “Pedro Pedreiro”, como visto, vigora a perda das expectativas quanto às mudanças benéficas que viriam metaforicamente com a passagem do trem. A canção questiona certas crenças levadas a cabo por parte da esquerda da época, apresenta crítica sociocultural, todavia, deixa um espaço aberto para a perda que a canção entoava. Dito isso, considero que a problemática do tempo nas canções de Chico Buarque condensa-se pela melancolia devido às utopias que se esvaíram.

Se em “Pedro Pedreiro” aventam-se as ruínas de um projeto ao futuro somada à melancolia, em “Bye Bye Brasil” e “Pelas Tabelas” ocorrem, cada qual à sua maneira, no contexto de redemocratização, as imagens resultantes dos destroços daquela cultura política contraditória, porém, ainda à esquerda.

“O Sol Nunca Mais Vai se Pôr”: do início da estagnação do tempo

“Bye Bye Brasil” (1979) é uma canção composta em parceria com Roberto Menescal para o filme homônimo de Carlos Diegues (gravado entre 1978 e 1979), cuja estreia ocorreu no início dos anos 1980, pós Anistia. O país caminhava para o afrouxamento da repressão e iniciava-se o processo de abertura política já enunciada pelo general antecessor de Figueiredo, Ernesto Geisel. Nesse contexto, sob a direção de Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto, *Bye Bye Brasil* foi distribuído pela Embrafilme que em conjunto com outras instituições governamentais como o Serviço Nacional de Teatro, o Ministério das Comunicações, a Embratel, entre outros, “buscavam a integração e a segurança do território brasileiro, estimulando a criação de grandes redes de televisão nacionais, em especial a Globo [...]” (RIDENTI, 2010, p. 104).

O filme contou no elenco com nomes como José Wilker (Lorde Cigano), Betty Faria (Salomé), Zaira Zambelli (Dasdô), Fábio Júnior (Ciço) e Príncipe Nabor (Andorinha). De modo geral, *Bye Bye Brasil* narra a trajetória da Caravana Rolidei, composta por artistas mambembes que se apresentam por vários estados do interior do Brasil, particularmente, cidades do sertão do norte e nordeste entre meados e fins da década de 1970. Narra criticamente os efeitos do sonho de integração nacional, da modernidade conservadora implantada pela ditadura civil militar, bem como o inicial processo de americanização à brasileira. Demonstra as contradições da promessa de felicidade da nação via progresso, do “milagre econômico”, em contraponto com um sertão esquecido, na contramão do desenvolvimento desenfreado do Sul do país. No entanto, em meio a essas contradições, os *mass media* conseguiram alcançar esses lugares. Diante do alcance dos modernos meios de comunicação por todo o país, ocorre também o declínio dos artistas populares em detrimento de um Brasil que passa a ser visto “na TV”, pois as telenovelas davam o tom. Enfim, “Bye Bye Brasil” retrata as ambiguidades e contradições que formaram parte da estrutura social brasileira a partir dos anos 1970 com o impacto dos *mass media*; especificamente, a hegemonia da indústria cultural e a derrocada de um tipo de cultura popular baseada em artistas mam-

bembes e circenses, além de denunciar a falácia do “milagre econômico”, demonstrando corrupções de toda ordem que envolveu a implantação de Usinas Hidrelétricas e a abertura da Transamazônica, por exemplo. Toda a saga infeliz vivenciada pelos artistas da Caravana Rolidei apresenta, em boa parte do filme, a trilha sonora letrada por Chico Buarque e musicada por Roberto Menescal. A canção “Bye Bye Brasil” compôs o disco *Vida* (1980) de Chico Buarque de Hollanda. Quando Chico colocou a letra em “Bye Bye Brasil” o filme já estava pronto; isso explica o quanto a canção em vários momentos praticamente cita as cenas do filme.

Mesmo com a clara ligação de “Bye Bye Brasil” com o filme homônimo, parto do pressuposto de que a canção ganhou autonomia ao se inserir no LP do compositor, que também pode ser ouvida no DVD *Chico ou o País da Delicadeza Perdida* (2003) sob a direção de Walter Salles e Nelson Motta, bem como no CD e DVD intitulados *Carioca ao Vivo* (2007), produzidos pela Biscoito Fino. “Bye Bye Brasil” apresenta, como vimos, três versões com arranjos diferentes: a versão “original” da trilha sonora do filme, a que compõe o LP *Vida* e, por fim, a do CD e DVD *Carioca ao Vivo*. Digo isso pois a análise da forma canção não se restringe aos aspectos temáticos: as mudanças no arranjo e na entonação do cantor contribuem para que ela adquira novos sentidos, podendo ser ressignificada com a variação da estrutura musical e na mudança do contexto sócio-histórico. Portanto, me concentrarei na versão presente no LP *Vida*, além de cotejar alguns aspectos com a sua “versão original”⁶.

O título da canção já anuncia o problema: as mudanças de um país que se abria à perspectiva, falsa, de progresso em busca da almejada modernidade, da integração brasileira ao capitalismo global, num contexto em que o Brasil vivia a ressaca do “milagre econômico”. Em termos gerais, a canção aponta para os primeiros passos do país rumo à chamada globalização. O adeus ao Brasil em inglês também não é acaso. Apresenta com ironia a abertura da nação às multinacionais, bem como o impacto da língua inglesa que, como se sabe, perdeu o seu vínculo nacional para se tornar uma língua mundializada, um “jargão universal” como fala Otávio Ianni⁷. A longa

⁶ A escuta da versão apresentada no filme pode ser realizada no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=c4udZtV9sPs>. Acesso em: 01 abr. de 2014.

⁷ Conferir: Ianni (1999, p. 117-42).

narrativa de “Bye Bye Brasil” revela com maestria qual Brasil não podia ser visto na TV: o Brasil “profundo” que deveria ser apagado para que o progresso se concretizasse, ou melhor, aparecesse em propagandas e discursos político-ideológicos. “Bye Bye Brasil” representa parte da nossa *moderna tradição brasileira*, demonstrando o processo de mundialização e/ou americanização que encontrou espaço onde as condições básicas de sobrevivência e cidadania estavam alheias.

Na versão apresentada no filme o andamento musical está mais acelerado, as intervenções do contrabaixo e da guitarra elétrica com o uso de sintetizadores ganham maiores destaques, expressando a corrida para a busca do progresso e de terras a serem exploradas e desapropriadas⁸. Porém, a canção que vigora no disco *Vida* inicia-se com a breve intervenção do piano e do teclado Obrheim, seguidos da entrada da guitarra, contrabaixo, violão, bateria, e outros instrumentos de percussão. Antes do início do canto percebe-se o glissando do contrabaixo em conjunto com os instrumentos de percussão, em especial os bongôs, caracterizando uma sonoridade próxima ao bolero. A entonação do cantor também é mais lenta do que a “versão original” do filme.

Pela narrativa, vemos que o sujeito da canção é alguém que está fora do seu Estado e, possivelmente, se aventurou para o interior do país em busca de oportunidades, trabalho; liga do orelhão para a sua companheira, embora não consiga falar muito, pois está passando um avião – outro aspecto do processo de modernização do país. Essa primeira parte já destaca a expansão da telefonia, empreitada realizada pela Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) que ao longo das décadas de 1960 a 1980, no compasso do projeto desenvolvimentista nacional, ampliou a tecnologia do campo das telecomunicações⁹. A primeira informação transmitida pelo “aventureiro” é que quando a situação melhorar, metaforizada pela frase “assim que o inverno passar”, ele pretende buscar a sua companheira. No desenrolar da ligação vemos que o

⁸ Para uma análise da canção “Bye Bye Brasil” e de outras canções que compõem a trilha sonora do filme homônimo consultar: Vasconcelos, 2007.

⁹ Sobre o papel da Embratel consultar: Pereira Filho (2002, p. 33-47).

protagonista em busca de possível enriquecimento viajou para muitas cidades: Belém, Tocantins, Maceió, Ceará, por isso o denomino como “aventureiro”¹⁰.

Ainda que o sentido geral da canção seja o da denúncia de um Brasil que começa e entrar no processo de globalização, “Bye Bye Brasil” apresenta conteúdos às vezes satíricos; a problemática é conduzida de forma sutil e irônica, mas na chave do *radicalismo melancólico* de Chico, o qual é expresso não apenas pelos versos, mas em igual medida pela entonação do compositor. Exemplo disso encontra-se em sua fala: “Já tem fliperama em Macau”. Por meio desse verso o ouvinte pode se questionar: o que Macau tem a ver com uma canção expressiva das mudanças brasileiras? Macau é uma península localizada na China, mas que foi colonizada pelos Portugueses no século XVI e apenas em 1999 passou a ser administrada pelo governo chinês. Junto com Hong Kong foram as últimas colônias europeias no continente asiático. Quando Chico escreveu a letra da canção, Macau ainda estava sob o domínio português, no entanto, penso que o fliperama a que o protagonista se refere encontrava-se não em Macau, mas em Manaus. Isso situa o contexto de entrada dos aparelhos eletrônicos no interior do Brasil, especialmente as importações realizadas na Zona Franca de Manaus. Por outro lado, o verso também evidencia o início do processo de globalização, e a crítica aos países europeus que ainda mantinham as suas colônias. Ademais, as instalações de Usinas Hidrelétricas e Nucleares criadas durante a ditadura civil militar, especialmente no chamado “milagre econômico” (1968-1973), aparecem como um possível empecilho à pesca do aventureiro: “puseram uma usina no mar/ Talvez fique ruim pra pescar”. Essa frase faz referência às Usinas Nucleares em Angra dos Reis, particularmente a Angra 1, iniciada em 1972, empreendimento que segundo os Militares era indispensável à consolidação da soberania nacional. “Talvez fique ruim pra pescar” aponta igualmente para certo saudosismo do protagonista que reconhece o quanto tais

¹⁰ Inspiro-me com as devidas proporções no tipo ideal de “aventureiro” exposto na análise de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, o qual demonstra como mediante esse *ethos* os Portugueses iniciaram as empreitadas de colonização, além de deixar como herança à nossa vida nacional “o gosto da aventura”. *A ética da aventura* ao contrário da *ética do trabalhador* “[...] ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esses obstáculos em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes” (HOLANDA, 2003, p.44).

empreitadas modificariam hábitos e atividades cotidianas de entretenimento e trabalho como a pesca.

Já no Tocantins, em contato com os indígenas, o sujeito da canção relata o fascínio do chefe da tribo com a sua calça jeans da marca Lee: “No Tocantins o chefe dos parintintins vidrou na minha calça Lee”. Essa frase orienta-se em revelar o encanto dos indígenas pelos símbolos da cultura ocidental mundializada. Cultura essa que foi incorporada não apenas pelas gentes simples do povo, ou muitas vezes apenas desejada (na lógica do consumo descomedido), porém, na mesma proporção, impactou indivíduos que cultivavam uma tradição diferente da nossa: os índios. A calça Lee, objeto de desejo do chefe da tribo indígena, além de figurar um dos aspectos da cultura mundializada na modernidade-mundo, constitui-se como um dos símbolos de uma memória internacional-popular, tal como analisada por Renato Ortiz¹¹. Nessa medida, envolve não apenas o declínio de uma identidade, mas o reconhecimento de referências culturais mundializadas. Digamos que o protagonista da canção em conjunto com os *mass media* (o “Brasil na TV”) contribuiu para o fascínio do índio pela calça Lee. Outro aspecto evidente da mundialização corresponde à ida do aventureiro a uma boate em Maceió (Tabariz) na qual ele escuta uma música parecida com a dos Bee Gees, banda inglesa de rock de grande sucesso durante os anos 1960 e 1970. Contudo, a canção ouvida no Tabariz não era a dos Bee Gees, mas parecida: “No Tabariz, o som é que nem os Bee Gees”. Isso indica a influência da cultura internacional-popular no nordeste e, acima de tudo, o pastiche da canção. Pois, pela descrição do protagonista sabe-se que não eram os Bee Gees, mas uma cópia da música¹². Além dos Bee Gees, da calça Lee e do título da canção, a referência à cultura norte americana, como símbolo da cultura mundializada, também aparece na linguagem do narrador. Estávamos, enfim, inseridos numa nova lógica do capitalismo global, na qual o domínio da cultura norte

¹¹ Conferir: Ortiz (2000, p. 105-46).

¹² Penso no conceito de pastiche de acordo com Jameson, para quem: “tanto pastiche quanto paródia envolvem imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos. [...]. O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor” (JAMESON, 1985, p. 18).

americana e do inglês imperavam; dentre as várias representações desse processo, os versos “eu penso em vocês *night and day*/ Explica que está tudo *ok*” e “*Baby, Bye Bye*” corroboram ainda mais para o sentido da canção.

É interessante observar a ambiguidade dos versos “A última ficha caiu” presente na segunda vez em que entoia “Bye Bye Brasil”. Esses termos fazem tanto alusão à última ficha telefônica do orelhão do qual o protagonista vai contando a sua história, quanto a afirmação de que o país de antigamente já passou, a “ficha caiu”, ou seja, ele entendeu que o processo era outro. O adeus melancólico, junto à saudade do *país da delicadeza perdida*, diferente daquele que o protagonista da canção viu na TV, recoloca-se mais uma vez pelos versos: “eu quero voltar podes crer”, “bateu uma saudade de ti”. No caso deste último verso, sobressai a combinação do amor com a política, cara à obra de Chico Buarque, tal como perceberam Adélia Bezerra de Meneses (2002), Renato Janine Ribeiro (2004), Fernando Couto (2007) e Heloísa Starling (2009). No fundo, todo o desenrolar da narrativa apresenta esse caráter lírico político que se estrutura, principalmente, pela *melancolia radical*¹³. Apesar da busca por oportunidades, a narração do aventureiro é melancólica não apenas no modo de entoar a canção, mas em alguns versos. A sua fala sobre a pesca foi um deles. Mas a melancolia, combinada à solidão expressam-se também em versos como: “estou me sentindo tão só/ Oh, tenha dó de mim” e, especialmente, em “Eu tenho saudades da nossa canção/ Saudades de roça e sertão / Bom mesmo é ter um caminhão/ Meu amor”, na qual a enunciação vocal do aventureiro ao dizer “meu amor” estrutura-se naquilo que Luiz Tatit (2002) chama de *passionalização*, ou seja, ocorre o alongamento do registro vocal.

Esses versos revelam como em detrimento dessa modernidade ele prefere, sente saudades, daquele país não impactado pela “modernidade”. Talvez a complexificação das relações sociais e de trabalho impostas no contexto da modernidade-mundo não se encaixem nas condições sociais e educacionais do sujeito da canção¹⁴.

¹³ Em conjunto com o conceito de melancolia, caracterizo as canções de Chico Buarque como emblemáticas do sentido de radicalismo colocado por Antonio Candido (2011). Assim, considero muitas das suas canções na chave do *radicalismo melancólico*, combinando o conceito de melancolia freudiano ao de radicalismo tal como o entende Candido. Contudo, essa problemática sobre o radicalismo em Chico Buarque de Hollanda já foi abordada nos trabalhos de Meneses (2003) e Garcia (2013b). Para uma análise detalhada dessa relação e o diálogo com a fortuna crítica sobre o assunto ver: Santos (2014).

¹⁴ Para compreender a mudança das relações de trabalho inerentes ao capitalismo tardio, na qual a flexibilização impera, consultar: Harvey (2004).

Não é surpresa que as pessoas imersas nessa busca provinham de uma condição social limitada, muitos eram analfabetos, semianalfabetos, ou não concluíram os estudos. Essa é a condição do protagonista de “Bye Bye Brasil” que vislumbra em Brasília a possibilidade de uma “chance legal” onde não é preciso ter concluído os estudos: “pintou uma chance legal/ um lance lá na capital/ nem tem que ter ginásial”. Mas o protagonista não manifesta felicidade em sua saga aventureira, porém necessidade; agradecer-lhe-ia a chance do trabalho autônomo como caminhoneiro. Dadas as péssimas condições do país não expresso pela TV, ele conta que adoeceu duas vezes, em Ilhéus e Belém. Não obstante, tal como o tipo ideal aventureiro conceituado por Sérgio Buarque de Holanda, ele “sabe transformar esses obstáculos em trampolim”, por isso, ainda acredita, tem fé na possibilidade da extração mineral: “em março vou pro Ceará/ Com a benção do meu orixá/ Eu acho bauxita por lá”; esses versos aludem, como se sabe, à intensa propaganda político ideológica dos militares para a ocupação populacional (mão de obra barata) da região Norte, incentivando “aventureiros” como o protagonista a buscarem enriquecimento com a extração mineral. Mas na sutileza da canção, substitui-se Pará por Ceará.

Assim, ao narrar as idiosincrasias e contradições de uma “aquarela” que mudou – (referência à canção ufanista “Aquarela do Brasil” (1939) composta por Ary Barroso) –, de um país que entrava no ritmo da globalização, o protagonista releva o quanto esse processo também modificou a canção nacional, pois a mundialização da cultura coloca “novos valores e legitimações”, constituindo-se como um “fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais” (ORTIZ, 2000, p.31). Ademais, a sua existência deve ser localizada, ela precisa se inserir “nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais”, pois com o aparecimento de uma sociedade globalizada, a “totalidade cultural” se modifica. No entanto, isso não implica em homogeneização cultural (ORTIZ, 2000). Indo adiante na análise, tenho como hipótese que o sujeito da canção percebe nesse movimento – além das mudanças já colocadas – as transformações da MPB rumo a um tipo de canção que se estrutura pelo pastiche, uma das características principais da cultura pós-moderna segundo Fredric Jameson. Essa conjuntura se formaliza na referência ao

som parecido com o dos Bee Gees, bem como no já citado verso carregado de melancolia “eu tenho saudades da nossa canção”; dentro do pressuposto de projetos nacionais à esquerda que a canção MPB representava, podemos ampliar o sentido dos versos e compreender essa saudade como a daquela nação que tinha perspectivas para um vir a ser transformador e progressista.

“Bye Bye Brasil”, como já disse, apresenta sonoridade próxima a do bolero, diferente das canções compostas por Chico, nas quais o samba estilizado com aspectos bossanovistas dá o tom, ainda que o compositor não tenha produzido apenas sambas. É notável destacar que tal sonoridade apresenta um caráter simbólico *kitsch*, considerado brega na hierarquia da instituição MPB. De modo geral, as canções com referências latinas foram fortemente deslegitimadas com o advento da Bossa Nova. Mas a referência musical de “Bye Bye Brasil”, composta por Roberto Menescal, segue inteira na linha do bolero. Por que Chico Buarque na interpretação dessa canção em 1980 consentiu o uso desse aspecto ao longo de toda canção? Tenho como hipótese que a referência do bolero em uma canção que expressa o processo de globalização no país e, em decorrência disso, das mudanças culturais advindas com o impacto dos meios de comunicação de massa e com a mundialização – que, de maneira geral, são fenômenos interligados –, contribui para o tom irônico da música, que ganha força em passagens cômicas, tais como: “estou me sentindo um jiló” e “tô a fim de encarar um siri”. Além disso, o uso de motivos abolerados para expressar as transformações do Brasil num contexto de “abertura” tensiona letra e música. Pois se o tema aponta para diversas referências vinculadas à mundialização da cultura, a música na levada do bolero caminha na contramão dessa abertura (no caso, abertura internacional e também rumo à democratização). Dito de outro modo, enquanto a letra retrata o Brasil que se americaniza, a música se concentra na expressão de ritmos e motivos americanos, porém, americanos da América Latina que, igual ao Brasil e da qual o país faz parte, são nações marcadas pela exploração colonial e, portanto, se inseriram de modo diferente na modernização, pois “tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (CANCLINI, 2008, p.67). Nos países latino-americanos, como se sabe, a modernização ocorreu por meio de um mercado restrito, democratização para uma elite, “re-

novação das ideias mas com baixa eficácia nos processos sociais”, concedendo às classes dominantes a manutenção de sua hegemonia por meio dos “desajustes entre modernismo e modernização” (CANCLINI, 2008, p. 69). Assim, dentro do processo de globalização a fatia cabível a esses países não foram as mais generosas¹⁵.

A narrativa da canção de Chico Buarque e Roberto Menescal sobre o começo do impacto da globalização no país, representa na chave da *melancolia radical* o quanto a problemática da nação brasileira assemelha-se àquela vivida por outros países latinos. Mas a referência abolerada que perpassa a música alude igualmente à mudança da canção MPB nesse novo contexto: “eu tenho saudades da nossa canção”, finalizando um processo cuja intenção de mudanças progressistas encontra-se paralisada, na contramão do contexto brasileiro que caminhava para a redemocratização. Os versos finais da canção, “o sol nunca mais vai ser por”, resumem esse estado de suspensão do tempo que em “Pelas Tabelas” se expressa de maneira mais nítida.

O Tempo Cíclico já “Pelas Tabelas”

Se o aventureiro de “Bye Bye Brasil” encarna as mazelas de um país cujas mudanças estão descombinadas, desconstruindo o mito do milagre econômico e indicando a nova lógica cultural e econômica da sociedade brasileira, na canção “Pelas Tabelas” (1984) o eu-lírico envolto na sua individualidade, depara-se igualmente com transformações, todavia, ele se encontra distante da ação política coletiva do momento. Mas, de todo modo, representa uma parcela da sociedade brasileira em que as questões de ordem política estavam alheias dos seus interesses.

Essa canção integra o LP *Chico Buarque* (1984), disco que inclui canções emblemáticas do compositor tais como “Vai Passar” e “Brejo da Cruz”, além de canções românticas como “Samba do grande Amor”, “Suburbano Coração” e “Mil Perdões”. Tal como o LP *Vida* (1980), as canções românticas apresentam relevo nesse disco; o samba “Vai Passar” alude ao período de redemocratização do país, orientada pela perspectiva de retomada popular dos espaços públicos. Porém, segundo explicou

¹⁵ Para uma análise das contradições inerentes ao processo de globalização ver: Santos (2001, p. 31-106).

Chico: “Não quis denunciar nada. Apenas quis mostrar essa enorme confusão que tomou conta das ruas: gente dançando break, vendendo o que tem, fazendo discursos. É o momento em que estamos vivendo” (HOLLANDA, 1984, p. 84). Mas em outra declaração, Chico diz que “Vai Passar” “não tem nada a ver” com o momento histórico de redemocratização brasileira:

Está pronta praticamente há um ano. A ideia não tem nada a ver com este momento. Fala de um tempo novo, da esperança de que esta página infeliz da nossa história fosse virada. A ideia foi germinando e brotou no momento exato. Se tivesse gravado um disco no ano passado, ela talvez estivesse naquele disco. É evidente que os acontecimentos externos influenciam demais a criação, mas “Vai Passar” não é reflexo de uma imagem, somente (HOLLANDA, 1985, s/p).

No entanto, segundo a matéria publicada pela revista *Veja*, “do Chico da crítica social o disco traz, além de ‘Vai Passar’, o samba ‘Pelas Tabelas’, uma espécie de hino à ressaca pela derrota da emenda das eleições diretas” (O POETA, 1984, p. 87-8). Além da canção “Vai Passar”, em “Pelas Tabelas” a referência às manifestações pelas “Diretas Já” que ocorreram no país entre 1983 e 1984 também é evidente.

A canção prima pelo lirismo, mas vigora nesse samba o *lirismo político*, e a tensão entre o eu e o nós. Portanto, presencia-se em “Pelas Tabelas” certo “traço épico”¹⁶. O sujeito conta o seu desconforto e desvarios, com a “sua cabeça já pelas tabelas”, dado o possível término de uma relação amorosa. Impera a subjetividade e certo egoísmo ao reclamar que ninguém se importa com o seu estado aflito; dessa maneira, a sua narração entra em conflito com o momento histórico no qual se desenrola a matéria cantada. Em meio à multidão, ele se sente sozinho, confundindo as manifestações públicas com os seus desejos individuais: “Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela/Eu achei que era ela puxando o cordão/Oito horas e danço de blusa amarela/Minha cabeça talvez faça as pazes assim”. Numa perspectiva de auto reconciliação, na esperança de fazer as “pazes” com ele mesmo, também é envolvido pela

¹⁶ Guardadas as devidas proporções, tomo de empréstimo a definição colocada por Walter Garcia em sua análise da canção “Carioca”. Para o autor, essa canção de Chico “não se trata assim de um lirismo exacerbado, prototípico, que só enxerga o mundo exterior como reflexo de suas próprias disposições internas. Daí eu chamar *narrador ao eu-lírico*, sublinhando o traço épico de seu lirismo” (GARCIA, 2013a, p. 145).

consciência coletiva da manifestação. Ocorre a “superposição de imagens da cena pública e do cotidiano amoroso do indivíduo, em que a explosão libertária das forças da política se superpõe à inerente natureza privada do amor [...]” (STARLING, 2009, p. 60).

A análise de Heloísa Starling é interessante, e para a autora o contexto no qual o sujeito se insere é o das manifestações pelas “Diretas Já”, ocorridas em abril de 1984. O seu principal argumento consiste em demonstrar que o sentido de “Pelos Tabelas” alia-se à conclusão de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, isto é: a autonomia da esfera privada em detrimento da “hipertrofia” da esfera pública, que marca a formação da estrutura sócio-política brasileira. Nas palavras de Starling (2009, p. 62), “é essa lógica afetiva que determina, em primeiro lugar, o significado da experiência política vivida pelo personagem da canção de Chico Buarque”. É a ética da vida privada que orienta a sua vivência política. Diante disso, ainda de acordo com a autora, ele ouve “‘a cidade de noite batendo panela’, vale dizer, o som impressionante da mobilização popular na noite que marcou a vigília da votação, no Congresso Nacional, da emenda Dante de Oliveira”, e transfere a questão aos seus afetos amorosos (STARLING, 2009, p. 62-3). Com isso se sente confortável para dizer: “Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas/Eu jurei que era ela que vinha chegando/Com minha cabeça já pelas tabelas/ Claro que ninguém se toca com a minha aflição”. Diante dessa fluidez entre o público e o privado, o sujeito da canção não consegue separar os seus afetos da cena pública. Nesse ponto, Starling percebe uma característica típica da cordialidade:

[...] continua persistindo um traço de cordialidade estruturado na sociedade brasileira em que atua o personagem da canção de Chico Buarque, um homem de paixões intensas e, portanto, dominado pelo coração, que se encontra subitamente exposto a uma dupla condição de choque. Por um lado, choque provocado pela tensão entre o associativismo francamente igualitário produzido pela ação conjunta da multidão, em confronto com a personalidade única e irreduzível de cada um isoladamente. Por outro lado, e do ponto de vista do personagem da canção, o choque é também o resultado da possibilidade de assistir, quase impotente, ao deslocamento de sua identidade específica, para ver-se engolfado na condição rigorosamente abstrata de cidadão que exige, nas ruas da cidade, seu direito de escolha política. [...] Talvez

seja essa instabilidade [...] a razão do aprofundamento do caráter autoritário e predatório da modernização brasileira (STARLING, 2009, p. 66).

A questão da cordialidade aliada ao predomínio dos afetos em prejuízo da cena pública são referências que, como sabemos, formalizam as relações e as instituições brasileiras, estando imersas em nossas raízes; tais dados estruturais dão sentido ao sujeito da canção de Chico Buarque. Contudo, outros elementos compõem o quadro de “Pelas Tabelas”. Sem discordar da análise apresentada por Starling, há no eu-lírico – desnorteado com problemas de ordem pessoal – perceptível desajuste quanto ao encadeamento da narrativa do tema que ele nos conta, em conjunto com a totalidade da canção, pois não consegue estabelecer um ponto final para o seu problema. Não se trata de um indivíduo em sã consciência sobre os seus atos e suas palavras, porém, alguém que está visivelmente transtornado, tomado pela loucura. Nessa medida, a questão da cordialidade deve ser relativizada, verifica-se a reclamação de alguém que parece preso a um eterno presente, a um tempo que roda e volta ao mesmo lugar, com implicações, como veremos, para a não resolução da canção.

Pela escuta atenta de “Pelas Tabelas” percebo, em concordância com Garcia (2013a), o vigor de uma estrutura cíclica que faz com que a noção do vir a ser, de projeto para o futuro, se torne impossível. Na análise de Walter Garcia sobre a canção “Carioca”, ele percebe a sua estrutura circular “por meio da qual, no momento mais crítico da letra, a espiral gira em falso e retorna ao início”. Em termos gerais, Garcia afirma que “narrativas com construção cíclica têm marcado o trabalho mais recente” de Chico Buarque, especialmente a canção “Pelas Tabelas” e os romances *Estorvo* e *Benjamin* (GARCIA, 2013a, p. 214). Após uma minuciosa análise da estrutura musical, o autor também percebe o quanto o eu-lírico está imerso numa “confusão”, “enredado em si mesmo, com dificuldades para compreender o que se passa a sua volta, ou seja, para exercer a sua capacidade de discernimento. ‘Pelas Tabelas’ é assim a peregrinação de um obsessivo em moto-contínuo [...]” (GARCIA, 2013a, p. 218)¹⁷.

¹⁷ A análise detalhada da estrutura musical de “Pelas Tabelas” pode ser consultada em Garcia (2013a, p. 215-8), em que a estrutura do movimento perpétuo se explicita.

Compartilho da análise de Garcia, porém, a partir de uma perspectiva sociológica, devo acrescentar que esse movimento perpétuo é indicativo da falta de projeto, de um vir a ser do sujeito da canção que, tal como o autor observou, é uma condição cara às recentes obras de Chico. Mas a indicação para o início dessa teia circular encontra-se nos versos finais de “Bye Bye Brasil”, como vimos, em que o aventureiro lamenta no fim da canção: “o sol nunca mais vai ser por”. Esses versos expressam que o tempo está confinado a um *presente perpétuo*. A personificação disso encontra-se no eu-lírico narrador de “Pelas Tabelas”.

O drama vivido pelo personagem de Chico Buarque torna-se permanente, dado que a canção não tem fim. Ela se estrutura, assim, em um *moto-perpétuo, contínuo*, característica também observada por Walter Garcia (2010) ao analisar a canção “Águas de Março” (1972) de Tom Jobim. Esse movimento perpétuo da canção “Pelas Tabelas” também foi notado por Fernando Couto, ainda que o autor não utilize esses termos. A seu ver, “Pelas Tabelas” representa aspectos céticos e irônicos, além de bem humorados. A comicidade da canção estaria em omitir as características de reivindicação democrática e, sobretudo, na “possibilidade de estabelecer uma identidade entre o sentimento individual desse sujeito desprezado e o da massa desejosa das eleições diretas, igualmente desprezada em seus anseios” (COUTO, 2007, p.76). Para o autor ocorre na canção uma dupla frustração: tanto do povo quanto do eu-lírico; é importante em sua análise a percepção de continuidade do tema que vincula o final do verso anterior ao início do outro, constituindo-se numa “corrente”, num “movimento contínuo”: “Ando com minha cabeça já pelas tabelas/(...) Eu achei que era ela puxando o **cordão/ Dão** oito horas e danço de blusa amarela/(...)Eu pensei que era ela voltando pra **mim/ Minha** cabeça de noite batendo panelas”. Tal continuidade acaba por gerar um impasse na canção, pois:

Se, de um lado, isso parece eternizar aqueles sentimentos de resistência e esperança, de outro, o movimento evidencia uma aporia, um impasse – realizado concretamente nesse voltar-se da canção sobre si mesma. Isto é: nem a “galera”, nem o “eu” terão sua celebração. Assim, a canção, que poderia se consagrar como hino de resistência, situa-se no espaço da dúvida e do questionamento bem-humorados e irônicos. Esse ruído na comunicação do *eu* com o *outro* também atinge o exercício da arte na sociedade moderna: sem rejeitar essa comunicação, ou sua necessidade, o que a arte de Chico Buarque propõe

é o levantamento de alguns obstáculos à sua consecução. Dentre esses obstáculos, estão aqueles próprios da relação do artista com a sociedade de massas (COUTO, 2007, p. 76-7).

Por meio de um ponto de vista distinto das observações do autor, não há nessa derrota individual e coletiva “questionamentos bem-humorados”, mas a constatação da tragédia do sujeito e da nação, em meio à levada do samba. Tragédia essa que, no âmbito da estrutura narrativa da canção, está condenada a um presente cíclico, reforçada pela estrutura do movimento perpétuo, que impede o eu-lírico de vivenciar e apreender a história, visto que “a narrativa apresenta com certa ironia a total desvinculação entre o sujeito e os acontecimentos históricos, embora estes estejam permeando o seu dia-a-dia” (CORREA, 2011, p. 123). Isso talvez justifique a sua fala entrecortada, na qual figuram imagens dissociadas que perturbam até o ouvinte.

Em “Pelas Tabelas”, a narrativa lamentosa do eu-lírico gera desconforto, loucura, e não comicidade. É na chave da *esquizofrenia* que *Pelas Tabelas* se orienta. Essa categoria baseada nas considerações de Jameson (1985)¹⁸, que explicarei melhor no decorrer da análise, é central para o entendimento da canção. Embora a esquizofrenia seja uma noção clínica, não a utilizo nessa perspectiva. O termo esquizofrenia que dá sentido para *Pelas Tabelas* representa um diagnóstico social correspondente às experiências vividas pelos indivíduos no capitalismo tardio. Nesse sentido, trata-se de um diagnóstico emprestado da psicanálise para compreender a sociedade contemporânea. Ora, com a “cabeça já pelas tabelas”, e descontente porque ninguém se importa com o seu estado no meio da multidão, a sua narrativa se desenrola em círculo.

A estrutura narrativa dessa canção cíclica orienta-se em retratar a condição do sujeito na modernidade tardia que, sem identidade e perspectivas de futuro, torna-se um *esquizofrênico* (não um obsessivo) dado a sua relação com o tempo. Como disse, tomo como orientação as observações de Jameson (1985) que, baseado na teoria do

¹⁸ Guardadas as devidas proporções, dado que Jameson é um pensador norte-americano e a minha análise reporta a pensar o Brasil dos anos 1980, penso que a experiência do eu-lírico de “Pelas Tabelas” pode ser expressa pela chave da esquizofrenia colocada por Jameson. Em particular, “a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do eu e de mim através do tempo” (JAMESON, 1985, p. 22). A relação da esquizofrenia na modernidade tardia, ou na chamada pós-modernidade, também pode ser vista em Harvey (2004).

psicanalista francês Jacques Lacan, aponta para a esquizofrenia como um sintoma social da pós modernidade. O autor descreve o esquizofrênico como alguém que não tem a dimensão temporal, perde a noção do tempo, e não consegue articular a linguagem, nem ter a experiência de continuidade daquilo que vivencia. Por isso, está condenado a viver num *presente perpétuo*, no qual diversos momentos do seu passado não se conectam e, assim, ele não vislumbra nenhum futuro no horizonte. Todavia, a apreensão do mundo pelo esquizofrênico é intensa. Tal intensidade é apresentada em várias passagens da canção de Chico: “Minha cabeça de noite batendo panelas/ Provavelmente não deixa a cidade dormir”, “Minha cabeça rolando no Maracanã”, “Claro que ninguém se toca com a minha aflição”. Segundo Jameson, essa experiência esquizofrênica pode ser vivenciada na música do americano John Cage, a qual imprime “frustração” e “desespero”: “um silêncio condenado ao esquecimento a cada novo e estranho presente sonoro, o qual também vai desaparecer. Esta experiência podia ser ilustrada com muitos tipos de produção cultural contemporânea.” (JAMESON, 1985, p. 23).

Retornando à canção de Chico Buarque, na matéria de divulgação do disco a revista *Veja* (O POETA, 1984, p. 84) em alusão à canção “Vai Passar”, coloca o seguinte título: “O Poeta do Sanatório: em seu novo LP, Chico Buarque canta o país das loucuras”. Porém, de acordo com a análise acima observo como a sua matéria cantada figura outro tipo de “sanatório geral” que, talvez, não “vai passar”: a *esquizofrenia* – como tendência social – de um tempo preso em si mesmo no qual os projetos não encontram alcance. Um tempo com desajustes de toda ordem que gira e retorna ao mesmo ponto, tal como a narrativa do eu-lírico de “Pelas Tabelas”, e a estrutura musical que a fundamenta.

Para finalizar, observa-se nas três canções analisadas certa continuidade sobre o tema da perspectiva de projeto ao futuro. Percebe-se que quanto mais caminha-se ao almejado “progresso”, a ideia progressista de futuro torna-se gradualmente obsoleta. Em “Pedro Pedreiro”, de meados dos anos 1960, esse futuro é colocado em dúvida, já em “Bye Bye Brasil” o futuro se consolida na contramão daquele um dia almejado por parte da esquerda, a ponto da constatação final da paralisia do tempo, a qual

culmina em “Pelos Tabelas” que, como visto, materializa a impossibilidade de apreender a totalidade histórica e fazer disso a base para o vir a ser. O estilhaço das expectativas se efetiva na dormência da suspensão do tempo.

Referências bibliográficas

- ARANTES, Paulo Eduardo. A Fratura Brasileira do Mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização. In: *Zero à Esquerda* (Coleção Baderna). São Paulo: Conrad Livros, 2004, p. 25-77.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola* (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). 2009. 292f. (Doutorado em História). Unesp, Assis, 2009.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Contradições Latino Americanas: modernismo sem modernização. In: _____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 67-97.
- CANDIDO, Antonio. Radicalismos. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2011, p. 195-216.
- COUTO, Fernando Marcílio Lopes. *Chico Buarque: Música, Povo e Brasil*. 2007. 163f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), IEL, UNICAMP, Campinas, 2007.
- CORREA, Priscila Gomes. *Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e Chico Buarque*. 2011. 246f. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH, USP, São Paulo, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2013a.
- _____. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*, v. 1, p. 30, 2013b. Disponível em: <http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/1/dossie/radicalismos-%C3%A0-brasileira-jo%C3%A3o-gilberto-e-chico-buarque>. Acesso em: 01 set. de 2013.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista para o MIS, 1966. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_11_11_66.htm>. Acesso em: 11 jan. 2013.

_____. [Entrevista] O POETA do Sanatório: em seu novo LP, Chico Buarque canta o país das loucuras. *Veja*, São Paulo, n.846, p. 84, 21 nov. de 1984.

_____. Chico vai passando para o clima da Nova República. *O Globo*, 04 fev. 1985. Entrevista disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ipanema.htm>. Acesso em: 10 jul. 2014.

IANNI, Otávio. A Aldeia Global. In: _____. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 119-141.

JAMESON, Fredric. Pós Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.12, p.16-26, jun.1985.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico*. Poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. SP: Ateliê, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

O POETA do Sanatório: em seu novo LP, Chico Buarque canta o país das loucuras. *Veja*, São Paulo, n.846, p. 84-88, 21 nov. de 1984.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PEREIRA FILHO, José Eduardo. A Embratel: da era da intervenção ao campo da competição. *Revista de Sociologia e Política*, n. 18, p. 33-47, Curitiba, jun. 2002.

RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, José Eisenberg (orgs.). *Decantando a República*, v.1: histórico e político da canção popular moderna Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*, São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. Os processos de globalização. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto: Edições Afrontamento, 2001, p. 31-99.

SANTOS, Daniela Vieira. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Tese. 401f. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Fim de Século. In: _____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 155-162.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Uma Pátria Paratodos: Chico Buarque e as Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

TRAVANCAS, Isabel. De Pedro Pedreiro ao Barão da Ralé: o trabalhar e o malandro na música de Chico Buarque de Hollanda. *Revista Lugar Comum*, n.18, nov.2002-jun. 2003, p. 131-146.

VASCONCELLOS, André Luiz Olzon. Cacá Diegues: a canção como convenção poética da narrativa. Análise da trilha sonora de Bye Bye Brasil. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXVII, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_ALOVasconcelos.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2014.

Discografia e filmografia

BUARQUE, Chico. Pedro Pedreiro. In: *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1966.

_____. Bye Bye Brasil. In: _____. *Vida*. Philips/Polygram, CD 518 218-2, 1993 [1980]

_____. Pelas Tabelas. In: *Chico Buarque*. Philips/Polygram, CD 510 003-2, 1993 [LP Barclay 825 161-1, lançado em 1984]

BUARQUE, Chico. *Chico ou o País da Delicadeza Perdida*. Direção Walter Salles Jr. e Nelson Motta. BMG, DVD 82876538929, 2003.

DIÉGUES, Carlos. *Bye bye Brasil*. Produção de Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto. Embrafilme. Brasil, 1979, DVD, 105 min.