

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

IVAN DE BRUYN FERRAZ

**A ESTÉTICA DO VIL:
PENSANDO A CANÇÃO, DO BRASIL. TATIT, WISNIK E O *FIM DA CANÇÃO***

**GUARULHOS
2019**

IVAN DE BRUYN FERRAZ

**A ESTÉTICA DO VIL:
PENSANDO A CANÇÃO, DO BRASIL. TATIT, WISNIK E O *FIM DA CANÇÃO***

Tese apresentada à Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Filosofia
Área de concentração: Subjetividade, Arte e
Cultura
Orientação: Henry Martin Burnett Junior

**GUARULHOS
2019**

Ferraz, Ivan de Bruyn.

A estética do vil: pensando a canção, do Brasil. Tatit, Wisnik e *O fim da canção* / Ivan de Bruyn Ferraz. – 2019.
271 f.

Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2019.
Orientação: Henry Martin Burnett Junior.

1. Canção. 2. Estética. 3. Brasil. 4. José Miguel Wisnik. 5. Luiz Tatit I. Burnett, Henry Martin. II. Título.

IVAN DE BRUYN FERRAZ
A ESTÉTICA DO VIL:
PENSANDO A CANÇÃO, DO BRASIL. TATIT, WISNIK E O FIM DA CANÇÃO

Tese apresentada à Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Filosofia
Área de concentração: Subjetividade, Arte e
Cultura

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Adriano Fenerick
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti
Universidade Federal de São Paulo

DEDICATÓRIA

Para Micaela, Olga e Sônia.
Também para o Igor e para o Théo.

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela bolsa concedida para a realização do trabalho.

Ao professor Henry Burnett, pela oportunidade concedida, confiança em meu trabalho, liberdade para conduzi-lo e apoio nos momentos necessários.

Aos professores João Camillo Penna e José Adriano Fenerick, pelas contribuições dadas no exame de qualificação. A eles e aos professores Celso Fernandes Favaretto e Luciano Ferreira Gatti, pela leitura atenta e observações feitas na defesa.

A todos os amigos que me ajudaram durante esses anos, diretamente ou simplesmente existindo. Em especial, a Thiago Rodrigues.

À Micaela Fajuri de Bruyn Ferraz, por me aguentar; e por motivos tantos que aqui nem cabem.

Aos meus pais, Sônia Antonia de Bruyn Ferraz (in memoriam) e Ailton Arantes Ferraz, por tudo. E a Leila Miriam Saraiva Fajuri, minha segunda mãe.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é o de refletir a respeito do lugar que pode ocupar hoje um pensamento estético a respeito da canção; em especial, no Brasil. Para isso, primeiramente, começamos por analisar aquilo que se entende por “música popular”, passamos por aspectos relevantes de sua abordagem a partir do pensamento erudito e, buscando especialmente aquilo que dessa relação se poderia extrair atualmente em termos estéticos, expomos alguns pontos centrais daquilo que dois filósofos norte-americanos – Richard Shusterman e Theodore Gracyk – elaboraram a respeito. Em seguida, voltando-nos ao quadro brasileiro, procuramos verificar de que maneira questões levantadas por esses pensadores, bem como elementos da cena geral descrita anteriormente, se aplicariam – ou não – ao panorama nacional. Finalmente, como forma de nos aprofundarmos nas especificidades deste, elegemos como objeto privilegiado de análise as produções de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, tanto em sua faceta acadêmica – pela qual costumam ser reconhecidos como grandes precursores e influenciadores de estudos sobre música popular – quanto em sua faceta cancional – em especial, aquela por eles apresentada no espetáculo transformado em DVD *O fim da canção*, cientes de que o próprio cruzamento entre o pensamento sobre a canção e a canção que pensa constitui, afinal, uma daquelas especificidades; ainda mais relevante aqui pelo título escolhido – ainda que arditamente – para a apresentação conjunta: referência, justamente, ao debate sobre a crise do lugar de certa tradição da canção nacional – cujos méritos estéticos costumam ser amplamente reconhecidos – neste início de século XXI.

Palavras-chave: Canção. Estética. Brasil. José Miguel Wisnik. Luiz Tatit

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail est de réfléchir sur la place que peut occuper aujourd'hui une pensée esthétique sur la chanson; en particulier au Brésil. Pour ce faire, nous commençons par analyser ce que l'on comprend par "musique populaire", nous passons en revue quelques aspects pertinents de cette approche à partir de la pensée académique et, particulièrement dans le domaine de l'esthétique, nous présentons les conceptions de deux philosophes américains – Richard Shusterman et Theodore Gracyk – à ce propos. Ensuite, en ce qui concerne la situation au Brésil, nous avons essayé de vérifier comment les questions soulevées par ces penseurs, ainsi que des éléments de la scène générale décrite précédemment, s'appliqueraient – ou pas – au panorama national. Enfin, pour explorer les spécificités de ce dernier, nous avons choisi comme objet d'analyse privilégié les productions de José Miguel Wisnik et de Luiz Tatit, à la fois du point de vue académique - où ils sont généralement reconnus comme des grands précurseurs et influenceurs des études sur la chanson – et du point de vue musical – en particulier celui présentée par eux dans le spectacle disponible en DVD *O fim da canção (La fin de la chanson)*, conscients que le croisement même entre la pensée sur la chanson et la chanson qui pense constitue, après tout, l'une de ces spécificités; encore plus pertinent ici à cause du titre choisi – bien que astucieusement – pour la présentation commune: une référence, précisément, au débat sur la crise de la place occupée par une certaine tradition de la chanson nationale – dont les mérites esthétiques sont largement reconnus – au début du 21ème siècle.

Mots-clés: Chanson. Esthétique. Brésil. José Miguel Wisnik. Luiz Tatit.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A ESTÉTICA DO VIL	17
1.1 Entre a indefinição e a onipresença	17
1.2 Música popular e "pensamento sério"	25
1.3 Estética da música popular	36
1.3.1 O "meliorismo" de Richard Shusterman	39
1.3.2 O "particularismo" de Theodore Gracyk	47
1.4 Pensando a canção, do Brasil	61
1.4.1 Um olhar sobre os estudos contemporâneos	62
1.4.2 Canção e nação	70
2 TATIT, WISNIK E O FIM DA CANÇÃO	93
2.1 A pluralidade una de José Miguel Wisnik	93
2.2 A unidade plural de Luiz Tatit	116
2.3 Dicções do "fim"	135
2.3.1 A caminho do fim	139
2.3.2 Em meio ao fim	147
2.3.2.1 O mediador	150
2.3.2.2 O áleph	158
2.3.2.3 O pierrô	177
2.3.2.4 Mestres cantores	194
2.3.3 Depois do fim	203
2.4 Fim da arte, fim da canção	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
REFERÊNCIAS	245

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste, essencialmente, numa reflexão a respeito das obras de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit. Tendo sido, no entanto, elaborado numa área acadêmica que se propõe a pensar suas questões com radicalidade, mas que, ao menos no Brasil, pouco tem tomado a música popular como questão, viu-se também impelido a uma tentativa de pensar qual seria o lugar – hoje, nesse país e a partir dessa área – de algo como uma reflexão a respeito das obras de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit.

Num tempo em que um músico *popular*, cultivando um estilo conhecido em seu país como *folclórico*, pode ganhar um prêmio Nobel de *literatura* – frise-se: não por suas canções, mas pela poesia nelas contidas – não há dúvida de que antigas fronteiras aparecem, no mínimo, embaralhadas. E, no entanto, do ponto de vista de uma experiência histórica acumulada na qual as fronteiras nunca pareceram estar solidamente estabelecidas – apesar e em função da enormidade e perenidade daquelas referentes ao social – tal embaralhamento não deixa de soar estranhamente familiar. Em especial, na canção. É sobre esse terreno pantanoso que pretendemos nos mover, procurando por alinhamentos e desalinhamentos entre a canção, o pensamento sobre ela e o Brasil, encarando-os, sobretudo, do ponto de vista da estética; para enfim desembocarmos nos aspectos teóricos e cancionais das referidas obras e voltarmos, enriquecidos, aos temas do início.

Delicada empreitada, posto que colocada sob múltiplos signos da crise: da doutrina estética, que parece ainda procurar seu lugar em tempos de generalização do estético e “morte da arte”; da canção, que viu esta discussão chegar até ela no presente século; da nação, dado o desmanche das identidades na chamada pós-modernidade. Acrescente-se a agravante de que uma “estética da música popular” foi durante muito tempo (e segue sendo, para alguns) uma espécie de oximoro, e será difícil evitar a vertigem da suspeita de se estar pensando sobre um – paradoxalmente denso – vazio. Daí a necessidade de constante problematização do objeto, e o fato de levantarmos mais perguntas que respostas. Pensar sobre o pensamento sobre a canção e a canção que pensa, atentos à – e/ou (in)voluntariamente incluídos na – força da tradição (ideologicamente inventada e “naturalmente” enraizada) que ora se dissipa, mas que (negada e/ou afirmada) não deixa de estar presente.

Dentre os riscos, a excessiva dispersão, o mero ecletismo, quiçá a confirmação da suspeita do vazio, por trás – ou estampada – na ingenuidade do autor. Resolvemos assumí-los, ainda assim. Ao leitor de decidir se de maneira pertinente, ou quem sabe um tanto

esquizofrenicamente apenas justaposta, ao centro de gravidade escolhido. Adiantemos que a intenção não é a de dissipar a neblina para que se possa vislumbrar com nitidez os objetos, mas antes a de, tendo o objeto bem diante do nariz, não fazer de conta que não nos encontramos em pleno nevoeiro.

*

Nos dias 21 e 22 de maio de 2011, os músicos Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski fizeram uma apresentação conjunta no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. Em setembro do ano seguinte, o espetáculo foi lançado em DVD pelo selo Sesc. É esse registro que nos servirá, se não exatamente de base, figura principal para o nosso quadro, a ser observada, além de em si mesma, no horizonte, pontos e linhas de fuga que formará com os demais elementos.

Não foi a primeira nem seria a última vez que os três se reuniram sobre o palco.¹ Excetuando-se opiniões baseadas no gosto pessoal, não parece razoável considerar que o material possa ser ou vir a ser qualificado como o atual suprasumo ou futuro clássico da música brasileira, que o encontro seja representativo de algum novo movimento dentro dela, sequer que os “mestres-cantores” tivessem alguma pretensão nesse sentido. Ou mesmo que o show tenha sido em geral, para os frequentadores do circuito de “manifestações alternativas”², mais ou menos significativo que qualquer outro realizado por aqueles anos.

Embora convenhamos que, ao não atender a esses requisitos, o concerto possa sim ser considerado como absolutamente representativo de uma época em que clássicos não são mais produzidos, a disposição para a união em torno de movimentos parece rara e efêmera, perdem-se parâmetros sólidos compartilhados para se avaliar a superioridade, inferioridade ou mesmo representatividade de qualquer trabalho com relação a outro e em que, por tudo isso, qualquer pretensão estética que não tenha tal quadro geral em conta corre o risco de soar descabida.

¹ As fontes que consultamos são por vezes um tanto conflitantes (são elas: <acervo.folha.com.br>; <acervo.estadao.com.br>; www.luiztatit.com.br; www.zemiguelwisnik.com.br, consultadas em jul. 2018), mas fazendo um cotejamento entre elas parece seguro afirmarmos que a primeira apresentação conjunta dos três se deu em setembro de 2009 em Porto Alegre, a segunda em novembro do mesmo ano no Sesc Pinheiros (São Paulo) e a terceira em maio do ano seguinte, na Virada Cultural de São Paulo. O show de lançamento do DVD, por sua vez, se daria em setembro de 2012 no Sesc Santana (São Paulo), e se repetiria ainda em setembro e novembro do ano seguinte, mais uma vez no Sesc Pinheiros e no espaço Tom Jobim (Rio de Janeiro), respectivamente.

² Tomamos o termo emprestado a Luiz Tatit (2004, p. 245): “De fato, para dar vazão à enorme produção que não pertencia à faixa do consumo de massa [nos anos 1990], foram implementados numerosos projetos patrocinados por instituições bancárias, empresariais ou do comércio, que acabaram por gerar uma efervescência cultural paralela à veiculada pelas principais redes de TV. As televisões educativas e o crescimento das opções por assinatura encarregaram-se de ampliar o alcance desses eventos que se multiplicavam mês a mês, principalmente em São Paulo. A necessidade de acesso a manifestações alternativas correspondia então, [...], ao avanço da produção comercial nas grandes redes”.

Nesse sentido, nessa era de *single* via *streaming*, poderia estar justificada a própria escolha de um registro em DVD – formato relativamente recente e já em extinção – de um show reunindo cancionistas apresentando diversas composições já registradas em álbuns individuais,³ em lugar da análise de um CD – nem tão recente e também em extinção, é verdade, mas ainda assim herdeiro, mesmo que decadente, da nobre distinção a que chegou o LP⁴ – gravado em estúdio, presumivelmente pensado de maneira mais coerente e visando a algum tipo de unidade entre as faixas que forneceria maiores possibilidades para que se justificasse uma análise estética.

Fosse apenas isso, e a apresentação seria tão (ir)relevante quanto qualquer outra, o mesmo valendo para uma reflexão a respeito, sua pertinência dependendo – ao menos em grande parte – do interesse prévio dos interlocutores a respeito do material musical específico. Admitamos que o mesmo talvez possa ser dito de qualquer análise particular de música popular – quiçá de qualquer manifestação artística – nesse momento de solo absolutamente infértil para o surgimento compartilhado de novos cânones (e no qual mesmo os antigos são crescentemente questionados). Acontece que um olhar mais atento facilmente pode descobrir, em “O fim da canção”, uma densidade insuspeita; que pode obrigar o pensamento, para interpretar aquilo que se passa sobre o palco (ou o que o tornou possível)⁵, à consideração de fatores que vão muito além dele.

Dir-se-á: “nada muda, apenas o tal do interesse prévio estando focado na densidade, determinando por esse viés o grupo restrito ao qual a análise possa interessar (bastante restrito, diga-se, dado o viés)”. É possível, e aparentemente natural que um estudo acadêmico privilegie esse tipo de característica para a eleição de seu objeto (embora seja bom frisar desde já que a complexidade maior aqui não se resume ao aspecto estético), mas justamente aí o(s) nó(s): essa densidade aparece aqui num campo – a canção – em que, em princípio – ao menos do ângulo das teorias estéticas tradicionais – não seria esperada; a própria abordagem de tal campo ficando dependente, portanto, de alguma problematização a respeito das hierarquias tradicionais ou ao menos dos critérios em que se baseiam (inclua-se aí a tal “densidade”); esse mesmo trânsito entre o que se espera e não, profundidade e superfície, parece só se fazer compreender como parte de um processo em que este meio permeado de opostos se constituiu como expressão

³ O álbum “Indivisível” (WISNIK, 2011), com oito de suas faixas interpretadas no show (“Presente” já recebera uma primeira versão em “Pérolas aos poucos”, de 2003), só seria lançado em julho de 2011, mas as gravações já haviam se encerrado no início daquele ano.

⁴ A esse respeito, ver “A era do disco”, de Lorenzo Mammi (2017, p. 104-124), que termina com a seguinte hipótese: “Talvez estejamos adquirindo a consciência tardia de que o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística. Como a sinfonia e o romance”.

⁵ Este “possível” concebido numa dimensão bem mais ampla e profunda que o mero apoio do Sesc, evidentemente.

estética mais notável de um país montado sobre opostos (mesmo quando integrados numa unidade maior); no caso em questão, algo desse processo se representa com força sobre o palco justamente no momento em que parecia se esvaír fora dele, envolvido na mesma onda dispersiva da qual vislumbramos alguns aspectos nos parágrafos anteriores.

Dáí que, ainda que se considere que pode-se observar qualquer manifestação musical contemporânea em seu diálogo com essa mesma “onda”, consideramos que a atenção a ele no espetáculo que temos em vista, naquilo em que formule diante da situação atual uma espécie de resposta, ou no mínimo comentário, se faz especialmente pertinente; mesmo em sua aparente despreensão, quiçá através dessa despreensão, mesmo que de maneira um tanto inconsciente, quiçá propositalmente inconsciente ou inconscientemente proposital (busca pelo efeito de uma ingênua e refinada inocência na alegria?),⁶ com tudo aquilo de força e fraqueza que os oxímoros possam carregar. Isso por ao menos dois motivos básicos (que se desdobram em outros): em primeiro lugar, sobre o palco estavam não apenas o diretor artístico da orquestra mais importante do país, mas também – e principalmente – dois dos maiores nomes dos estudos acadêmicos a respeito de música popular no Brasil.⁷ Segundo, pelo título que esses personagens escolheram para o espetáculo, referência exatamente ao debate sobre aquele mesmo quadro contemporâneo, em especial na forma como se materializou no Brasil, em torno da já célebre entrevista de Chico Buarque à Folha de São Paulo em 2004. (SILVA, F. B., 2004)

*

Ainda que nem todos possam concordar com a constatação do historiador Marcos Napolitano (2005, p. 7, grifos do autor) de que o Brasil seria “um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música [...]”, sobretudo esse objeto-não-identificado chamado de ‘música popular’”, há de haver certo consenso com relação ao fato de

⁶ Referência à referência feita a Nietzsche por Wisnik, em seu ensaio intitulado – numa referência direta ao livro do filósofo (que, por sua vez, fazia referência aos trovadores medievais) de onde retirou a citação – “A Gaia Ciência”: “[...] podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma da ‘gaia ciência’, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental [...], mas, também, uma ‘segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais’ [...]. De fato, a agudeza intelectual [...] e a inocência na alegria saem potencializadas pelo seu rebatimento, nesta linhagem da canção popular brasileira.” (WISNIK, 2004b, p. 218)

⁷ Apoiemo-nos em apenas duas citações, dentre inúmeras possíveis: “É surpreendente, [...], que a primeira crítica severa à grande divisão (...) entre o erudito e o popular com o conseqüente rebaixamento deste, tenha partido de um jovem intelectual com formação na Universidade de São Paulo, o professor de Letras e músico José Miguel Wisnik. [...] Através da intervenção dum professor de Letras é que a crítica cultural brasileira começa a ser despertada para a complexidade espantosa do fenômeno da música popular.” (SANTIAGO, 1998, p. 8-11); “Um olhar mais analítico, específico e particularizado sobre a canção popular brasileira [...] desenvolve-se nas Universidades a partir dos anos 1980, recebendo uma contribuição seminal de Luiz Tatit e da semiótica uspiana liderada por ele. O modelo (...) de Tatit foi associado a seu método gráfico de representação da articulação entre percurso verbal e percurso melódico, um diagrama de largo e duradouro êxito entre analistas de diversas áreas acadêmicas.” (MATOS C.N., 2014, p. 83-84)

que se formaram historicamente, por aqui, condições de possibilidade específicas para que ela pudesse ser formulada. E parece nítido que tais condições se encontram hoje em crise, diante da perda de centralidade da canção no cenário cultural e da própria ideia de nação que costumava acompanhá-la. Se não pode haver dúvida quanto ao lugar social único alcançado pela música popular no Brasil, tampouco se pode evitar a sensação de que essa excepcionalidade – ou, ao menos, seu irrepetível auge – aparece hoje como algo distante: nem aquela música nem aquele país parecem mais existir.

Todavia, assombração, vocação ou teimosia, a intersecção ainda ecoa: o número de estudos acadêmicos brasileiros voltados à música popular, e à canção em especial, não parou de crescer durante esse processo de “declínio”. Justifiquemos desde já as aspas: em primeiro lugar, ele não diz respeito ao volume de criação e difusão de canções, ou mesmo à criatividade dos músicos (embora talvez sim à receptividade do público a ela), mas sim a “uma época em que a música popular funcionava como um espelho afetivo, um lugar privilegiado da cultura, no qual identidade coletiva e experiência interior se tocavam de maneira significativa, compondo uma atmosfera comum e um horizonte partilhado.” (SILVA, F. B., 2009, p. 3) Segundo, hoje parece inegável que tal “época” não existiu efetivamente senão na subjetividade de um setor minoritário e – normalmente – economicamente privilegiado da população brasileira (a ideia de declínio não fazendo sentido para a maior parte da população, portanto).

E daqui podemos retomar a produção acadêmica a que nos referimos: parece fora de dúvida que ela teve origem exatamente nessa mesma faixa social, a partir dessa mesma subjetividade e que, dessa maneira, a produção atual, bifurcando-se nos inúmeros galhos que seja, é tributária dessa mesma raiz, forçada a posicionar-se, da maneira que for, com relação a ela. Ou, melhor que galhos, folhas caídas: umas mais perto, outras mais longe do que foi o tronco principal (ao qual não mais precisam se prender), podendo-se até vislumbrar, conforme o ângulo em que se as observe, certos alinhamentos; contanto que por precaução se ressalve que eventualmente uma nova rajada de vento (ou mesmo a mudança do ponto de vista do observador) poderia vir a alterar o quadro. Sem que se possa negar, no entanto, que caíram do mesmo lugar (ainda que se o rejeite).

É nesse lugar que pretendemos nos colocar. Primeiro, buscando alguma orientação a respeito de onde ele, afinal, (não) se localiza; depois, sem negarmos um olhar ao movimento da massa de folhas que se dispersa, nos voltaremos especialmente ao que um dia foi o galho principal (a despeito de, ou justamente em função de hoje muitos o julgarem imaginário), e finalmente à insistência de algumas folhas que, diante da mesma visão, mantém-se mais ou menos solidamente coladas a ele.

*

Propomos então um percurso que parte de um plano bastante geral (quicá desaconselhável no estágio atual das pesquisas a que nos referimos, mas ao mesmo tempo propício por ser esse um ponto nelas ainda não muito trabalhado, e necessário por querermos, justamente, na medida do possível, levar essa produção acumulada em conta) para, pouco a pouco, fechando o foco, chegarmos, em *close up*, ao documento específico a que nos referimos. Cada tomada fornecendo elementos para que se considere em maior profundidade o que pode estar envolvido na seguinte, acumulando camadas não para fundi-las numa síntese, mas antes para que a soma de perspectivas seja o mais fidedigna possível à complexidade dos objetos, mantendo assim os problemas em aberto.

No primeiro capítulo, começamos por refletir o que se pode entender hoje por “música popular”. A própria multiplicidade e volatilidade das relações entre o significante e seus significados nos leva a uma brevíssima reconstituição histórica, especialmente da relação entre música popular e pensamento erudito, da união primordial à separação posterior e finalmente ao reatamento contemporâneo, do qual procuramos vislumbrar um panorama. Sem termos qualquer pretensão de totalização, procuramos apenas formar ao menos alguma noção a respeito de onde (não) estamos.

Em seguida, analisaremos com maior cuidado as concepções estéticas a respeito de música popular de dois filósofos norte-americanos: Richard Shusterman e Theodore Gracyk. A nosso ver, a empreitada se justifica por ao menos três motivos. Em primeiro lugar, porque o próprio panorama traçado anteriormente mostra que há espaço nessa área a ser explorado: não faz muito tempo que mudanças na estética ampliaram o foco de análise possibilitando um olhar mais inclusivo no qual uma “estética da música popular” deixou de ser uma contradição em termos, e a abertura do próprio campo da música popular exige que a estética seja levada em conta como ponto importante para a compreensão do fenômeno; mesmo que muitos trabalhos brasileiros estejam atentos a isso, raros são os que a tomam como ponto de visada de maneira mais genérica, de modo que a exposição de estudos baseados na tradição anglófona – onde tal procedimento já ganhou mais fôlego – abre um canal de diálogo que sem dúvida poderá enriquecer o debate. Segundo, tal exposição pode ser bastante útil para se pensar aquilo em que ela *não* nos representa: a tradição brasileira carrega (mesmo em crise) peculiaridades que poderão se tornar mais visíveis, por contraste, através de concepções desenvolvidas a partir de outras realidades. Terceiro – ou, no fundo, uma mistura do potencial dos dois anteriores postos em prática – a exposição nos dará a oportunidade de cruzar as considerações dos dois norte-americanos com as concepções de Tatit e Wisnik a respeito da música popular nacional,

extraindo daí semelhanças e diferenças reveladoras a respeito da intersecção entre canção, estética e Brasil que nos propomos a examinar.

Nos dois últimos itens do capítulo, nos voltamos à produção brasileira. Primeiro, àquilo em que ela parece se aproximar de tendências gerais, depois, àquilo que a afastava delas e que eventualmente ainda sobrevive – como trunfo ou sob ataque – em concepções atuais. Nesse movimento, sem deixarmos de dar continuidade à trajetória do geral ao particular que anunciamos (sem nenhuma pretensão dedutiva), não deixamos de realizar uma espécie de virada: da perspectiva do quadro amplo a envolver a tradição nacional despedaçando-lhe o núcleo à perspectiva do núcleo dessa tradição sendo despedaçada pelo quadro amplo. Em grandes e interpostas linhas, tratar-se-á de vislumbrar – por idas e vindas entre canção, recepção e produção a respeito – o estado de saturação e correspondente fragmentação contemporâneo impor-se a uma memória concebida em torno de uma unificação, que, montada sobre a heterogeneidade, não deixa de tentar estabelecer, naquilo em que teima em se manter viva, paradoxal comunicação com o momento atual, quer se a considere ou não ideologia nacional. O próprio posicionamento diante dessa tradição e da dissolução geral promovida pelo mercado surgindo como dois eixos pelos quais se poderiam formar perspectivas mais amplas do quadro atual,⁸ potencialmente influenciando em tomadas de posições diante da questão do julgamento estético.

No segundo capítulo, trataremos finalmente as questões anteriormente levantadas para examinarmos a produção dos incontornáveis – para o assunto – José Miguel Wisnik e Luiz Tatit.⁹ Não se trata de destrinchar todas as contribuições desses autores para o tema da canção, mas antes de formar uma ideia geral a respeito e privilegiar pontos de suas perspectivas que possam dialogar com as problematizações levantadas até então, convencidos de que o destaque

⁸ Sem que se vislumbre qualquer totalização a respeito deste: os eixos sequer coincidem entre si, e muitos trabalhos não se ocupam dessas questões. Contudo, posto que o próprio fato de não se ocupar dessas questões pode bastar para a acusação – por parte daqueles que delas sim, se ocupam – de que se está apegado a um dos polos das dicotomias, pode-se sustentar que elas mantêm sim, *malgré tout*, certo poder generalizador.

⁹ A orelha escrita por Francisco Bosco para o livro “Palavra cantada: estudos transdisciplinares” (MATOS; MEDEIROS; OLIVEIRA, 2014) faz uma concisa exposição reunindo diversas camadas que viemos desvelando e que este trabalho tem a intenção de ver em jogo em interação com a questão da estética: “A situação da canção popular e a do pensamento crítico sobre ela formam uma espécie de quiasma neste início de século XXI: enquanto aquela se desenrola sob a égide de uma crise que não deixa de significar uma perda de centralidade, este vive um momento inequívoco de pujança, [...]. Em outras palavras, a canção popular brasileira chegou a formar um campo *sui generis*, conciliando oralidade e letramento, vanguarda e mercado, classes baixas e altas, invenção e ressonância social. Essa rara conjunção de vetores – cujo apogeu foram os anos 1960, com reverberações pelas décadas seguintes – teve sua morte proclamada por um de seus mais importantes artífices: Chico Buarque, o primeiro a propor a hipótese de um ‘fim da canção’. Arrematando a mininarrativa desses caminhos cruzados, ao mesmo tempo que a canção, ‘tal qual a conhecemos’, chegava ao apogeu, o pensamento sobre ela seus primeiros alicerces sólidos. De lá para cá, sobretudo a partir das produções críticas e teóricas de Tatit e Wisnik, nos anos 1990, floresceu e se espalhou por todos os lados de seu objeto.”

que lograram adquirir no cenário das pesquisas nacionais torna a análise de tais posicionamentos importante para qualquer um que se interesse pelo tema (quer se os considere ou não convincentes), de que a profundidade e generalidade – sem que uma estivesse em contradição com a outra – com que trabalharam o tema possibilita um cotejamento frutífero com as concepções filosóficas de Shusterman e Gracyk, e de que esse destaque e essa profundidade somados ao fato de ambos se colocarem – ou serem colocados – como defensores da “canção tal qual a conhecemos” os tornam passagem obrigatória para que se pense o momento atual. Todas as camadas de questões levantadas até então servindo-nos de guia – não de grilhão – para examinarmos esses casos particulares, não como mera exemplificação do todo ou reflexo passivo de um quadro que os ultrapassaria, mas como posições ativas específicas e irreduzíveis.

Se até aí analisamos essa faixa privilegiada do pensamento sobre a canção brasileira, na sequência examinaremos a canção brasileira que pensa (ainda quando o negue) advinda dessa mesma cepa: chegamos ao DVD “O fim da canção”. Frisando mais uma vez de antemão que assumimos desde logo a “desimportância” do documento, acrescentemos ao que já foi dito que ele será tomado como uma amostra da produção de seus protagonistas, exemplos das dicções cancionais por eles desenvolvidas na época em que as desenvolveram, considerando que a escolha do repertório – querendo ou não – dialoga com o título escolhido (ainda que arditamente) para o show, que remete justamente a um dos pontos importantes de nossa reflexão. Ademais, não cotejar as produções teóricas desses autores com suas produções cancionais seria não considerar condignamente o que eles podem significar para o assunto em questão, o próprio encontro entre elas sendo significativo para sondarmos o lugar que ali ocupam especificidades culturais desenvolvidas no Brasil, essas mesmas especificidades como possíveis condições de possibilidade para a própria existência de tal encontro; e enfim, um trabalho que procura relacionar estética, música popular e Brasil não poderia se furtar à análise estética de canções, ainda mais sobre objetos tão privilegiados com relação ao embaralhamento a que nos referimos no início dessa introdução.

Enriquecidos por todas essas passagens, procuraremos então abordar com maior profundidade o tema do “fim da canção”, contrapondo-o ao já mais trabalhado tema do “fim da arte”. Consonâncias e dissonâncias ressoarão dessa contraposição, abrindo-nos o caminho para, por fim, chegarmos às nossas considerações finais, onde trataremos de juntar as peças para ver que desenho formam. Todas as questões levantadas anteriormente servindo-nos de parâmetros para que pensemos criticamente qual seria(m) hoje o(s) lugar(es) da canção e do pensamento estético a respeito dela(s), em especial nesse país e em certa tradição cancional nele produzida,

ou melhor, naquilo que dela ainda chega ao presente – as obras de Tatit e Wisnik nos servindo de grande referência –, apesar da crise atual. Não para ignorá-la idealizando monumentos, nem em função dela diminuir o presente; não para inferir qualquer termo definitivo a respeito daquilo que *é* ou *deveria ser*; mas antes, cientes de que o discurso sobre música entre nós tem (ou teve) um significado que ultrapassa em muito a própria música, perguntarmo-nos sobre o que resta.¹⁰

¹⁰ Nessa última frase utilizamos apenas o termo “música”. Por uma questão de estilo, em forma, mas também conteúdo: é evidente que a frase só é verídica em função daquilo a que normalmente se chama de “música popular”, mas não consideramos que ela seja menos “música” do aquilo a que normalmente se chama de “música erudita” (ou “clássica”, ou “de concerto”, conforme o gosto do freguês). Em todo o resto da introdução, mais de uma dezena de vezes, utilizamos um tanto indistintamente tanto “música popular” quanto “canção”. Assim continuaremos até o fim. O próximo item deixará claro que não vemos vantagem, nem coerência, em delimitar muito rigidamente as ligações entre significantes e significados quando o assunto é música, mas convém deixar claro desde já: nosso objeto central é a canção, ou seja, aquela que possui letra, e não a música popular instrumental. Se não fazemos questão de, a cada vez, diferir “canção” de “música popular” (que, em princípio, conteria também a instrumental) é porque, além do que já foi dito, passaremos por mais de uma centena de autores que (até por questão de estilo) podem ter utilizado tanto um quanto o outro nas mais variadas intenções, a distinção entre elas tornando-se enfadonha e, no mais das vezes, desnecessária: trata-se sempre da palavra cantada e, nos casos em que a instrumental puder também ser incluída, isso ou estará explícito ou poderá ser implicitamente deduzido pelo leitor; nos casos em que não, vale o mesmo.

1 A ESTÉTICA DO VIL

1.1 Entre a indefinição e a onipresença

Num trabalho que tem a música popular como objeto, um aparente óbvio primeiro passo seria o de procurar defini-la. Nos dias que correm, entretanto, qualquer caminho adotado firmemente nessa direção corre o risco de se afundar no chão absolutamente movediço em que a divisão entre esferas musicais (já não mais) se estrutura. O que não impede que continue sendo utilizada, surtindo ou não os efeitos de comunicação desejados, que serão tão variados conforme o forem os contextos. Parece impossível congelá-la num conceito; tratemos de observá-la em movimento.

Se é verdade que nos deparamos, na tradição ocidental,¹¹ com distinções entre níveis de música – implicando, de maneira mais ou menos acentuada, em alguma hierarquia entre elas – ao menos desde Platão, a única constante ao longo da história parece ser a existência de uma diferenciação, nunca o conteúdo da mesma. A origem da distinção que, bem ou mal, permanece sendo utilizada, remonta ao século XVIII. De acordo com Matthew Gelbart (2007), na divisão que havia até então, o que mais importava era função da música, que se destinava a circunstâncias específicas. Estas poderiam ser mais especiais ou prosaicas, mas o mesmo compositor poderia compor – e de fato compunha – variados tipos, dependendo da ocasião. Aos poucos, o que passaria a ser levado em conta seria a origem da música, ou mesmo especificamente seu autor. É a partir daí que, segundo o historiador, os conceitos de *folk music* e *art music* passariam a ser construídos, ao mesmo tempo, as diferenciações entre eles se dando mais pelo viés negativo que positivo, ganhando seus significados por oposição e contraste, de maneira interdependente, as fronteiras de uma sendo tautologicamente definidas por oposição à outra.

A rigor, aquilo a que se chama ainda hoje (ainda que dos mais variados pontos de vista e com as mais diversas intenções) genericamente de “cultura popular” só surgiria mesmo a partir do processo de industrialização e urbanização, e em função dele.¹² É então que o advento

¹¹ E também em algumas culturas não ocidentais. Flávio Silva (2015, p. 309) afirma que a música folclórica “é considerada vulgar e inferior em milenares tratados chineses, japoneses e hindus de músicas eruditas, que explicitavam sua superioridade sobre as praticadas pelas populações em geral”.

¹² É o que afirma, por exemplo, John Storey (2015, p. 35-37). Apoiado em Raymond Williams e Peter Burke, o autor argumenta que a própria palavra “cultura” só adquire seu significado moderno (no pensamento inglês) no período da Revolução Industrial – dependendo portanto de uma economia de mercado capitalista – e que a industrialização e a urbanização teriam redesenhado o mapa social de tal forma que só então teria sido possível o

da música popular ligada à indústria, no século XIX, viria a completar e complicar o cenário, criando uma categoria nova e multiplicando as possibilidades de combinações binárias e ternárias. Tanto a música “popular” anterior (chamemo-la agora de “folclórica”¹³) quanto a música dita “artística” passariam a se definir em oposição a ela, de acordo com o advento de novos critérios, que giravam em torno da condenação do caráter comercial, político e de classe (GELBART, op. cit., p. 256). Em resumo, pode-se dizer que, naquilo que Menezes Bastos (1995) chamou pejorativamente de “triângulo perfeito constituído pelas músicas”, a música popular urbana se constituiria (ao menos, nos meios mais intelectualizados, certamente menos numerosos que a massa sempre crescente de seus consumidores) como o vértice degenerado: vulgar com relação ao erudito, inautêntico com relação ao folclórico.

Seja como for, ainda que os contornos gerais do quadro possam ter se estabelecido com razoável nitidez – ao menos de fins do século XIX a meados do XX – parece ser impossível, mesmo para aquela época, a demarcação de fronteiras incontestes entre as diferentes esferas musicais. Depois de exemplificar vários fracassos de tentativas nesse sentido, Gelbart (ibidem, p. 4, tradução nossa) termina por concluir que:

[...] definições “objetivas” tanto de música folclórica como artística [...] estão condenadas à inconsistência, à tautologia e, finalmente, à autocontradição, posto que música folclórica e música artística não são verdades intemporais, objetivas, mas construções demasiadamente humanas. As advertências de linguistas e filósofos da linguagem de que os significantes ganham seu significado pelo uso e contraste

surgimento de um “espaço cultural para, mais ou menos afastado da influência controladora das classes dominantes, gerar uma cultura popular.” (ibidem, p. 37)

¹³ Não se trata de uma contradição com o que se disse antes; as aspas servem para salientar a ruptura, mas a insistência no uso do mesmo termo visa sim, propositalmente, evitar a cômoda solidificação de conceitos, insistindo na dança constante entre significantes e significados: lembremos que, etimologicamente, o termo “folclore” designa justamente cultura popular, e foi criado em oposição à cultura de elite. No uso mais corrente, no Brasil e também em língua inglesa, “música folclórica” normalmente designa aquela transmitida oralmente, sem autoria definida e ligada ao mundo rural, e “música popular” aquela já ligada à indústria do entretenimento urbana. Na prática, aquilo a que se referem tais termos, no entanto, pode variar bastante conforme a cultura, o período ou mesmo o ponto de vista em que se os utiliza. Lembremos que na França, por exemplo, “música popular” equivale ao que costumamos chamar de “música folclórica”. Em países como EUA e Argentina “música folclórica” pode também designar um gênero bem estabelecido da música autoral e mediatizada. No Brasil, as migrações do significado predominante ligado ao significante “música popular” ao longo do século XX são também bastante reveladoras. Conforme relata Carlos Sandroni (2004, p. 25-30), a expressão vai de equivalente à “música folclórica” no trabalho de intelectuais do início do século, passa em meados dele a designar também e sobretudo a música popular urbana, chega na segunda metade daquele – já incluída na sigla MPB – a delimitar um campo privilegiado no interior desta e termina se referindo, ao final, antes de mais nada a uma etiqueta mercadológica. Acrescentemos que, hoje, ainda que este último uso pareça ser o predominante, vários dos anteriores – e mesmo outros – são ainda utilizados, em variados matizes. Alguns exemplos: Paula Zimbres (2015, p. 109), descrevendo o senso comum contemporâneo, associa ao campo popular tanto a música “folclórica” quanto a comercial urbana. Flávio Silva (op. cit.), adota uma rígida separação entre os conceitos de música “popular”, “erudita” e “folclórica”, e os aplica de maneira genérica a épocas e lugares distintos. O cancionista Itamar Assumpção, em entrevista concedida no ano de 1997, ao queixar-se da pouca divulgação de seu trabalho, cria um oxímoro bastante revelador de nossa peculiar formação cultural: “O Brasil despreza sua cultura erudita popular”. (in: SANCHES, 1997)

assumem peso crucial aqui. Especialmente relevante é a insistência de Wittgenstein de que a maioria dos termos abarca não essências singulares destiláveis, mas “semelhanças de família” interligadas. Se, como Wittgenstein sugere, as definições de quase todos os termos são complicadas por esse fenômeno, certamente abstrações como “música folclórica” e “música artística” devem estar entre as mais difíceis de se abordar.

O mesmo valendo – certamente, e cada vez mais – para a abstração “música popular”; e até para a mais abrangente “cultura popular”, dentro da qual ela poderia ser inserida. Já na apresentação das quase quinhentas páginas que dedica à exposição de formulações teóricas sobre o assunto, John Storey (2015, p. 13, grifo do autor) antecipa a seus leitores que a principal afirmação a ser tirada de seu livro seria a de que “na verdade, cultura popular é uma categoria conceitual *vazia*, que pode ser preenchida de maneiras altamente variáveis e normalmente conflitantes, dependendo do contexto de uso”. Fechando-se o foco especificamente na música popular, a conclusão dificilmente será diferente. Theodore Gracyk (2007, p. 8, tradução nossa), ao abrir mão de uma definição precisa do termo num livro que a tem justamente como tema, afirma que “em resumo, ‘música popular’ designa o que os filósofos chamam de um conceito aberto. Ninguém espera critérios precisos para o uso da expressão, e seu escopo de aplicação continua a se expandir e contrair”. Álvaro Neder (2010, p. 192), depois de examinar criticamente definições diversas a respeito, conclui que “À demarcação rígida de fronteiras nesta área corresponderia fatalmente o empobrecimento de sua compreensão.” Observando o campo universitário brasileiro contemporâneo relacionado ao tema, em busca de um conceito capaz de caracterizá-lo, Luciano Zannata (2016, p. 170) constata que

Música Popular não se define por instrumentação – não há instrumentos musicais que sejam exclusivos da música popular nem há os que sejam excluídos dessa prática; [...] não se define pelo tipo de atividade – levando em consideração as diferentes modalidades de práticas no contexto musical acadêmico do Brasil (composição, regência, performance, arranjo, improvisação), não há nenhuma destas que esteja ausente das práticas em música popular [...] não se define por um repertório – não parece ser possível definir o campo delimitado, [...] não se define por uma estética – o campo apresenta diversas formas de manifestação musical, não é homogêneo e nem unidirecional.

Sem abandonar a pretensão de um conceito aglutinador, o músico e professor termina por concluir que este, não podendo se encontrar nas características materiais da produção, só pode ser encarado como um “jeito de fazer”: “Um jeito que é múltiplo, que não se conforma a paradigmas unificantes”, o que colocaria a definição do campo “na forma de um entendimento sobre os saberes e os conhecimentos envolvidos na sua prática” (ibidem, loc. cit.). Zannata tem provisoriamente chamado esse “jeito de fazer” de “apropriação”. O termo, como se nota, transfere a possível definição de características objetivas do material para os processos de subjetivação envolvidos em sua produção, parecendo bastar, para que se considere algo como

“música popular”, que as pessoas envolvidas assim a considerem (ou que a isso não façam objeção). Evita-se assim simplificações que fatalmente poderiam ser desmentidas pela experiência, e assume-se, por outro/mesmo lado, uma abertura que tende ao infinito: o que não poderia vir a se encaixar no conceito de “apropriação”?

O que não é fortuito. Se a oposição entre a música popular e as músicas folclórica e clássica costumava se dar pela rejeição da ligação da primeira ao mercado, deve-se perguntar que lugar pode ter sobrado às outras num tempo e espaço em que absolutamente nada parece poder ser encarado como externo ao mercado, as próprias rejeições explícitas a ele não encontrando modo de existência efetiva se não a ele atreladas, de um modo ou outro, inclusive enquanto baliza orientadora de posição. Nesse sentido, se considerarmos que esse meio em que “naturalmente” nasceu e cresceu o que se entendia como música popular acabou por se estender a todos os outros, bem como que a música não pode ser condignamente entendida se isolada dos contextos em que se insere (trataremos disso mais adiante), pode-se afirmar – para usarmos da colocação de Gracyk – que vivemos um momento de expansão do conceito “música popular”, ao ponto de ele poder abranger praticamente tudo; o que paradoxalmente aponta para sua possível dissolução, já que sua funcionalidade se torna, assim, questionável.

Algo disso se pode observar, por exemplo, na seguinte afirmação de Marcos Napolitano (2007b, p. 170, grifo nosso): “Seja como fonte ou como objeto, a música popular pode gerar trabalhos instigantes de história política, econômica, social ou cultural. *Pode até ser a base de uma nova história da música, tout court.*” Ou ainda, de maneira mais decisiva, na definição de Rafael José de Menezes Bastos (1995) que, recusando a tradicional classificação negativa – no duplo sentido de não pertencimento e de desvalorização – da música popular como aquela que não é nem artística nem folclórica, afirma ser ela “[...] o terceiro universal musical do Ocidente, [...] que aponta para um sistema mundial planetário, especificamente ligado à indústria do entretenimento e ao show *business.*” De acordo com o etnomusicólogo, os dois primeiros “universais” do Ocidente teriam sido o canto gregoriano e música ocidental dos séculos XVII ao XIX. Aquele, ligado à expansão do catolicismo, ao estabelecimento estatal-religioso e apontando para um indivíduo “fora do mundo”; esta – ligada ao “concerto das nações” no contexto de relações entre nações-estado modernas e colônias – teria roubado a música do estabelecimento estatal religioso para trazê-la para a sociedade, o indivíduo agora cometendo o deicídio e entronizando-se como Deus na reinvenção da arte como religião. Nessa passagem, ao reconstruir o canto gregoriano como passado arquetípico e original, a música dos séculos XVII a XIX o incorporaria ao superá-lo. De acordo com o autor, um movimento

semelhante – e em escala ainda mais ampla – teria sido realizado pela música popular no século XX:

A música popular não é um novo tipo de música que se soma aos demais, não somente, entretanto, devido à sua pertinência planetária. Não, ao não deixar nada escapar, ela não somente incorpora como passado – também arquetípico e original – as músicas artística e folclórica, como também as reinventa. [...] Quer dizer, a música popular, como terceiro *kathólon* do Ocidente e a exemplo dos dois primeiros, reconstrói o passado e postula o futuro, isto num movimento em que o geral (global, mundial) e os particulares (local, regional, nacional) se imbricam como numa totalidade hegeliana. (idem, *ibidem*)

Tomando o devido distanciamento, é possível enxergar na argumentação de Menezes Bastos fenômeno semelhante ao constatado por Adorno em seus textos relacionados à música popular, mas com o sinal invertido.¹⁴ De maneira que o que aparece naquele como *ligado* à indústria do entretenimento e ao show business, neste aparece como *determinado* pelos mesmos. E o que lá era *aufhebung*, torna-se, aqui, pura regressão. Isso se considerarmos que, embora Adorno se empenhe em diferenciar o domínio da música “séria” do da “ligeira”¹⁵, seus ataques à música de entretenimento têm menos o objetivo de separar um campo inferior-popular de outro superior-erudito que o de denunciar o que vê como um esvaziamento da cultura como um todo, que transformaria todos os domínios da arte – inclusive o dito “erudito” – em mercadoria, objeto de culto fetichista para aqueles que não a entenderiam.¹⁶

Quer se a considere como forma artística que absorveu e suplantou suas congêneres, quer se a considere como negação da própria ideia do que deveria ser a arte, ou qualquer que seja o diagnóstico que se faça a respeito, haverá algum consenso diante de certa “universalização” que, promovida ou ligada à indústria cultural, colocou a música popular urbana em primeiro plano. Universalização à qual desenvolvimentos tecnológicos mais recentes

¹⁴ Não exatamente, admitamos. Enquanto a concepção de Adorno traz um sinal inequivocamente negativo, mais do que positivo, à formulação de Menezes Bastos talvez coubesse melhor – para continuarmos na metáfora matemática – o conceito de “módulo”: distância a um “ponto zero”, ou a uma “neutralidade” na qual um etnomusicólogo normalmente procura se posicionar, medindo os feitos a partir dela, mais que a partir de qualquer juízo de valor.

¹⁵ Em resumo, para o filósofo, a divisão entre um e outro tipo de música deveria ser pensada em termos de padronização e não padronização (e não necessariamente de complexidade, como se poderia supor). Manter-se-ia, sempre, uma distinção fundamental: na música séria, cada detalhe “contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo”; enquanto que, na música popular, cada detalhe seria perfeitamente substituível por outro, não tendo nenhuma influência sobre o todo, que permaneceria “imperturbável” (ADORNO, 1986, p.119). A esta “standardização” do material – que tornaria todas as produções essencialmente semelhantes – corresponderia uma standardização do público, que reagiria de acordo com uma espécie de mecanismo de respostas prontas, o que lhe impossibilitaria qualquer audição autônoma, crítica.

¹⁶ Neste caso, inclusive, o que vimos até aqui chamando despreocupadamente de música popular sequer designaria corretamente o fenômeno musical do século XX, cabendo-lhe melhor a expressão “música de massa”, exemplo cabal da conversão dos bens culturais em mercadoria.

e transformações culturais conexas parecem ter dado um sentido mais prosaico – diremos que propriamente físico – se considerarmos que “A presença da música *pop* [...], se espalha de tal forma por diversos tipos de ambientação que se torna, junto com a fala, o principal elemento proposital da paisagem sonora na qual o humano é o componente determinante.” (IWAHO, 2017, p. 276). Quase onipresença que não pode deixar de ser relacionada ao embotamento da percepção no presente, o que ironicamente faz com que a música popular esteja em crise em pleno auge: de tal forma ocupando todos os espaços que vai se tornando inaudível.

De qualquer modo, nesse cenário, como não poderia deixar de ser, as divisões tradicionais entre tipos de música vêm se diluindo cada vez mais; tanto na prática – onde os mais diversos entrecruzamentos ocorrem (e hoje percebe-se que nunca deixaram de ocorrer, em especial no Brasil) – quanto na teoria – que crescentemente questiona os fundamentos dessas divisões, em especial a hierarquização a elas associada¹⁷. Conforme assinala Storey (op. cit., p. 34-35), quer se queira celebrar o suposto fim de um elitismo, quer se queira lamentar a suposta vitória do comércio sobre a cultura, o fato é que “a cultura pós-moderna [...] não mais reconhece a distinção entre cultura popular e alta cultura”.

Curiosamente, no entanto, os termos “ultrapassados”, quiçá na falta de outros que possam substituí-los satisfatoriamente, continuam a ser utilizados. Heloísa Valente (2007, p. 93) afirma que “[...], não há mais divisão entre o que outrora poderia ser facilmente classificado como erudito ou popular. Tudo se entrecruza, de maneira simultânea e embaralhada, de modo que tal distinção tornou-se ultrapassada, inútil, descabida”, mas tem de reconhecer, por outro lado, que tal divisão, “Ainda assim, continua sendo largamente utilizada por uma ampla comunidade de investigadores, críticos e músicos.” (ibidem, loc. cit.) Ora, se admitimos que os significantes não se associam a essências imutáveis, mas sim que ganham seus significados de acordo com o uso, é certamente relevante o fato de que conceitos contestados por especialistas continuem a ser utilizados pelos mesmos. Revela, em princípio, uma situação de crise (longe de se restringir ao campo musical, diga-se), posto que do nítido desajuste entre palavras e coisas em que nos encontramos não se vislumbra, até o presente momento, nenhum surgimento de

¹⁷ “Entre os alvos de questionamento das perspectivas mais recentes estão o conceito de obra musical autônoma, em oposição à música funcional; a perspectiva positivista de evolução necessária da música, em paralelo com a própria civilização; a dissociação espírito-mente-corpo; além do evidente etnocentrismo, [...], subjacente à divisão do campo musical entre música da Europa (o eu) e as músicas do resto do mundo (o outro).” (ZIMBRES, 2016, p. 109); “[...] está colocada uma noção de cultura como sendo a das práticas vividas cotidianamente, sem uma hierarquização entre a cultura em sua acepção tradicional – que compreende a Arte e o erudito – e sem utilizar como parâmetro a ideia de que haja um cânone e seu outro – a cultura popular –, na qual esta última seria encarada como uma ‘cultura original’.” (PEREIRA, 2007, p. 151)

uma possível nova episteme unificadora.¹⁸ Mas note-se que essa crise está intimamente ligada, em nosso caso, a um conhecimento maior do objeto: cada vez mais se produzem pesquisas relacionadas à “música popular”, e a própria diversidade daí surgida não pode deixar de pôr em questão a univocidade do termo. Aqui, a diluição não está relacionada a um embotamento da percepção, mas a uma espécie de super-aguçamento dela; que não deixa de produzir efeitos semelhantes, posto que a crescente, virtualmente infinita complexidade das partes também desfavorece visões gerais. Menos do que algo como uma mudança de paradigma – em que antigos conceitos desmoronariam em prol de novos que demonstrassem melhores respostas a problemas surgidos das observações – o que parece haver, de modo geral, é uma espécie de recusa da própria ideia de paradigma – um ceticismo difuso com relação a qualquer tipo de organização totalizadora que fatalmente se demonstraria contingente, incorrendo nas mesmas arbitrariedades daquelas que se demonstraram insuficientes diante das observações que não deixam de constatar diversidade. Nisso, boa parte do campo acompanha desenvolvimentos nominalistas e antiessencialistas que se tornaram comuns nas mais diversas áreas das humanidades desde fins do século XX. De modo que, entre a força de nomear o todo e a fraqueza de sequer seguir nomeando a parte a que se referia, o termo “música popular” parece só poder continuar a ser usado (in)satisfatoriamente mediante um entendimento mútuo – ainda que tácito – entre os interlocutores quanto a quais “semelhanças de família” estarão em jogo, em cada contexto.

E é assim que o antigo “triângulo perfeito” constituído pelas músicas se apresenta hoje mais como um novelo. Sem que tenham desaparecido, seus vértices perdem a agudeza e dissolvem-se num grande emaranhado aparentemente caótico. No qual, é certo, predomina numericamente a forma autoral, tonal, cantada e midiaticizada; e no qual também, ainda que

¹⁸ Admitamos que hoje pode-se argumentar que a própria visada que busca algum tipo de “unificação” se vê frustrada menos por um desajuste com o mundo tal qual se apresenta que pela possível falsidade de suas premissas universais ligadas mais à Modernidade Ocidental europeia que ao próprio mundo, e que a crise decorrente da impossibilidade de realização dos ideais iluministas pode tanto levar a uma resignação conformista quanto servir “como um combustível capaz de alimentar [...] esforços para inventar instrumentos diferentes que sejam capazes de nos levar a compreender de outras maneiras o mundo em que vivemos para, a partir daí, ser possível criar novas formas de vida, novas maneiras de estar neste mundo.” (VEIGA-NETO, 2000, p. 46, no caso, descrevendo o que entende haver de comum entre as posturas de Foucault e dos Estudos Culturais diante da chamada “condição pós-moderna”). De diferentes maneiras, o problema permeará todo nosso trabalho. Por enquanto, interessa-nos, menos que o sinal valorativo que o anteceda ou a postura política que eventualmente se adote em decorrência dele, o próprio diagnóstico, que em qualquer caso não poderá deixar de ser considerado como de “crise” e que, quando não abandona, no mínimo coloca permanentemente em xeque a ideia de “verdade”. (Cabe acrescentar como ilustração: para descrever a atitude teórica daqueles mesmos casos que via com otimismo, Veiga-Neto – *ibidem*, p. 48 – se utiliza do termo “hipercrítica”, que se manifestaria “como uma permanente reflexão e desconfiança radical frente a qualquer verdade dita, ou estabelecida. E aqui se incluem, é claro, como objetos dessa crítica radical, até mesmo as verdades ditas e estabelecidas pelos próprios hipercríticos. Em outras palavras, nada deve escapar à hipercrítica.”)

alguma das características anteriores não se observe, a forma comercializada – inicialmente associada apenas a uma esfera musical em oposição às outras – ganha quase ubiquidade, com o poder de tornar invisível aquilo que dela procure se desprender.¹⁹ Entre uma crise de visões totalizantes e uma “totalização” promovida através da música popular, há contradição e complementaridade. Se, por um lado, a observação de inúmeros casos particulares evidencia especificidades que resistem a adequações sob um mesmo conceito aglutinador, por outro, essa mesma diversidade se encontra cada vez mais enquadrada dentro de um mercado cada vez mais “universal” (sem que seja determinada – ainda que impulsionada e cerceada – por ele), e o desmoronamento de antigas fronteiras que ela desvela não deixa de criar uma espécie de, diremos, nova “totalidade” – aparentemente composta de infinitas particularidades – cuja correspondência com a reestruturação do capitalismo a partir da década de 1970 e a forma de vida por ele acarretada não pode ser ignorada: na passagem da sociedade de produção para a de consumo, as possibilidades multiplicam-se ao infinito nas prateleiras, a única escolha fora do alcance sendo a de não viver entre prateleiras. O que não significa que nelas, entre elas, contra elas, não exista resistência, muito menos que da constatação desse quadro geral se possa dedutivamente inferir qualquer conclusão segura a respeito de toda música; mas apenas que não parece haver possibilidade de existência efetiva alheia ao mercado, as opções ficando – nesse aspecto – entre a simples integração e as possíveis propostas de maior ou menor resistência a ela (com toda ambiguidade que possam carregar).

Questão bastante patente na música popular – já que sua ligação umbilical com o mercado deverá constar como elemento relevante em qualquer contexto em que se empregue o termo – mas que, mesmo que de diferentes maneiras, diz hoje também respeito a qualquer tipo de arte. Escrevendo sobre a situação das artes plásticas no mundo contemporâneo, Lorenzo Mammì (2012, p. 16) apropria-se do mito de Píramo e Tisbe para dizer que, tal qual os amantes que se comunicavam por uma fresta na parede e tiveram um fim trágico ao tentar um encontro, a arte atual conversaria com o público através de pequenas interrupções que ela mesma escavaria no fluxo de informações da indústria cultural, mas, caso a parede caísse, provavelmente não teria como se guiar sozinha. Da negação recíproca entre arte e indústria cultural se desprenderia “algo como a sombra de um valor, o ectoplasma de uma verdade”.

¹⁹ “A partir da segunda metade do século XX, a arte do Ocidente, toda, é (ou será) mercadoria. Ou nem será percebida como arte, reconhecida como tal, coisa transparente, invisível, neutralizável por sua própria imponderabilidade...”. (LEMINSKI, 2011, p. 52)

Se lembrarmos da origem da distinção entre a música popular e as demais, chegando a seus ecos em Adorno, convenhamos que – seguindo a metáfora – ela estaria menos para escavadeira que para argamassa. Pretendemos aqui observar, em meio ao quadro contemporâneo, a partir de um ponto de vista que privilegiará o estético (este, como se verá e talvez já se pudesse depreender do que se disse até aqui, abrindo-se consideravelmente ao que em princípio a doutrina clássica não consideraria como “estético”), ela se tornando objeto de atenção e sendo apreciada quer em sua possível condição de furadeira – para os que procuram algum “ectoplasma de verdade” para além dela – quer pelas cores e texturas que encantam enquanto sustentam – para os que consideram que não há nada além da parede – quer por uma combinação qualquer entre esses pontos.

Voltando-nos para o quadro nacional, não há dúvida de que uma pujante tradição, mesmo questionada, deverá ser acrescida ao problema como “semelhança de família” específica e absolutamente relevante. Pensando na “espécie de tecnologia de ponta do ócio” pela qual, segundo Wisnik (2008, p. 181), o Brasil se faria reconhecer mundialmente, e que teria na música um de seus exemplos mais evidentes e refinados, aqui, para não perdermos a oportunidade de mais um potencial desdobramento da metáfora, poderíamos dizer – ao menos a partir de certa perspectiva com que se observe (ou invente) uma resultante para as forças que atuaram na formação dessa tradição – que, se vale a imagem do furo na parede, talvez se pudesse pensá-lo menos como pretensão de derrubá-la que de nele colocar pregos para sustentar uma rede, a levitar sobre o chão esburacado, “resolvendo” seus desníveis – quiçá provisória e satisfatoriamente (enquanto nela se permanece ou a partir dela se vislumbra) – na regularidade irregular do balanço. Ficando, além da ambiguidade, a questão sobre o quanto pode ainda durar, ou se renovar, o impulso que lhe deu origem.

1.2 Música popular e “pensamento sério”

Consideremos, então, que “música popular” é mesmo um conceito aberto, podendo abarcar uma quantidade maior ou menor de fenômenos, de acordo com o contexto em que se o utiliza, conforme o acordo (possivelmente tácito) que se forme entre os interlocutores a respeito. Ainda assim, por mais diversas que possam ser suas aplicações contemporâneas, elas carregam – ao menos quando o conceito é utilizado no ambiente acadêmico – um passado em comum (mesmo que em negativo; presente até pela necessidade de apresentá-lo como “superado”): aquele que começou a se estabelecer no século XVIII, forjou fronteiras que bem ou mal perduraram durante dois séculos, e que hoje se demonstram frágeis, mas nem por isso (ao

menos, até o presente momento) inexistentes. Iremos agora, brevemente, recapitular aspectos dessa história, da invenção à presente dissolução, destacando pontos que nos parecem relevantes no que diz respeito às relações entre música popular e pensamento erudito. Sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto ou mesmo de construir um quadro completo a respeito; mas apenas como uma espécie de complemento ao item anterior para que, agora de um ponto de vista já um pouco mais restrito, (in)determinemos com maior precisão o chão em que (não) pisamos, com especial atenção para a dinâmica do jogo que oferece as condições de possibilidade para uma abordagem da música popular interessada em questões relacionadas à estética.

Nesse propósito, é curioso notar que, na origem da invenção da divisão entre uma música mais rústica ligada à cultura popular e outra mais refinada ou artística, no século XVIII, a distinção se fazia sobretudo em favor da primeira. De acordo com Gelbart (op. cit.), a mudança de foco da função para a autoria da música teria como motor, inicialmente, o nacionalismo, que fazia com que se buscassem exemplos de composições “autenticamente nacionais”, que se contrapusessem aos estrangeirismos dominantes (notadamente, a música francesa e a italiana).²⁰ Em meados daquele século, essa busca pela origem de base geográfica vai se transformando, ou se misturando com uma busca pelo “natural”. Embora o conteúdo desse conceito, espécie de lugar-comum do período, pudesse variar bastante, a referência básica para seu estabelecimento e sua enorme repercussão no pensamento sobre a música daquele século pode ser buscada em Rousseau.

De maneira resumida, pode-se afirmar que, para o genebrino, no princípio, música, linguagem e poesia seriam uma só coisa. A linguagem teria nascido não da razão, mas das paixões humanas, que teriam ditado as primeiras palavras-melodias, espontaneamente realizadas pelas inflexões da voz. Aqui, como em outros campos de sua filosofia, o estado de natureza serve como uma espécie de paradigma para que se avalie o estado atual: tanto a música como qualquer língua que se pretendesse expressiva estaria tão menos corrompida quanto mais próxima estivesse daquela língua originária. Sendo os desenvolvimentos da música, da língua e da sociedade partes de um mesmo processo, segue-se que a complexidade harmônica levada a cabo em detrimento da clareza melódica figuraria, então, como mais um sinal da corrupção das sociedades modernas pelo uso excessivo da lógica em detrimento da natureza humana. A

²⁰ Daí a criação e valorização do chamado “folclore”, que, ao menos em sua vertente musical, relacionou-se menos com produções culturais efetivamente realizadas pelas classes mais baixas do que com uma idealização das elites a respeito do que era – ou do que deveria ser – o “povo”. A esse respeito, ver HARKER, 1985.

excessiva elaboração corresponderia à corrupção do homem contemporâneo, produzindo uma música cuja notável complexidade estrutural não teria muito a dizer ao coração, seria vazia de conteúdo. Nesse sentido, “música artística” se aproxima mais da ideia de artificiosa, não natural, falsa.

Em grandes linhas, vemos aí se desenhar uma espécie de correspondência entre as oposições binárias popular-erudito e sentimento-razão, que certamente pode-se considerar viva,²¹ mas longe ainda de definir satisfatoriamente o jogo volátil entre significantes e significados que então se desenrola. Lembremos que, em sua defesa da concepção sentimentalista, Rousseau – autor de diversos artigos sobre música na *Encyclopédie* – foi paradoxalmente uma espécie de porta-voz dos iluministas (no mais, inegáveis partidários da “razão”).²² Depois, mesmo que o impulso dado pelo genebrino para a valorização do sentimento tome a forma de uma avalanche na estética romântica, é forçoso notar que sua enorme influência no pensamento musical dos séculos XVIII e XIX parece ter se dado, em boa parte, a seu despeito, ao menos quando procuramos repercussões de suas ideias a respeito do que deveria significar essa concepção geral para obras musicais singulares, sobretudo no que diz respeito ao privilégio dado à melodia e ao uso da voz.²³

A estética romântica permitiu ainda o cultivo de valores como a simplicidade e a capacidade de comover em gêneros como o Lied. Até aqui, segundo Gelbart (op. cit., p. 256-258), a designação de “popular” não era mácula, pelo contrário: aqueles valores sendo universais, tenderiam naturalmente a agradar a todos. Mas uma mudança importante se iniciaria

²¹ Sobretudo no senso comum (entendido aqui quer no sentido positivo da tradição anglófona, quer no depreciativo da tradição francesa), sempre em jogo com discursos típicos da indústria cultural, onde o “sentimento” costuma valorizar o produto. Mas também como elemento em pensamentos mais especializados, como acreditamos ser o caso – até certo ponto – de Luiz Tatit.

²² “[...], na segunda metade do século XVIII, se esclarecem os termos de uma polêmica, que até então não se manifestara de forma explícita, entre uma concepção racionalista e uma concepção sentimentalista e, por vezes, irracionalista da música, polêmica essa que se identifica com as correntes mais avançadas do pensamento iluminista.” (FUBINI, 2008, p. 113)

²³ As obras de Rousseau dedicadas primordialmente à música foram, pouco a pouco e durante um bom tempo, desprezadas no âmbito musicológico e deixadas em segundo plano pela tradição filosófica. Conforme notou Jean Starobinski (1995, p. CXCVII), o sistema musical de Rousseau só encontrou repercussão nas obras de Pergolèse, Gluck e Grétry, e serviria para condenar – se os tivesse conhecido – os muito mais significativos para o cânone Bach e Haendel, pelos mesmos motivos que condenara Jean-Philippe Rameau (na espinha dorsal da concepção musical de Rousseau estavam suas considerações a respeito da melodia, e podemos afirmar que elas foram elaboradas de maneira a se oporem frontalmente à teoria musical de Rameau: o princípio da melodia serviu tanto para dar coesão às ideias musicais do filósofo quanto como arma apontada contra o privilégio dado à harmonia pelo célebre músico francês). Cabe ressaltar que a ideia de uma união originária entre poesia e música teria influenciado Wagner em sua concepção de “obra de arte total” (apud FUBINI, op. cit., p. 127); mas é seguro que – pelos mesmos critérios – o genebrino desaprovava o resultado musical obtido pelo alemão. Quanto à tradição filosófica, ao menos até a década de 1960 ela preferiu dar importância sobretudo aos textos de cunho político elaborados pelo filósofo, figurando os primordialmente dedicados à música, não raro, como meros textos auxiliares à compreensão daqueles.

a partir do pensamento germânico, onde ganhou corpo a ideia de que a música popular deveria servir como uma espécie de matéria-prima para que o gênio pudesse sintetizar o espírito presente nas peças daquele repertório em uma obra individual original;²⁴ e a consciência criativa-sentimental-individual do gênio deveria necessariamente estar apartada de uma audiência massiva. Conforme essa concepção se espalhava, ganhava força a valorização da complexidade mental individual, em detrimento da simplicidade, que passava a ser vista como desonrosa concessão para se atingir um grande público; ficando a noção de “popularidade” – ainda mais diante da visibilidade que vai adquirindo a incipiente indústria do entretenimento – intrinsecamente associada ao comercialismo sujo (GELBART, op. cit., p. 258).

Para nossos interesses, importa assinalar que, estabelecida a divisão tripartite, a reflexão sobre música ficou sobretudo com a artística e, ao fazê-lo, passou a desprezar outros tipos de fazer musical para privilegiar – ou mesmo criar – um bastante específico que impôs normas, expectativas e comportamentos que, exigindo uma formação especial, não podemos deixar de ver como bastante distanciado da naturalidade defendida por Rousseau. A estética romântica promoveu a ascensão da música de atividade relativamente baixa ao posto mais alto das belas-artes;²⁵ os discursos que buscavam legitimar essa elevação social procuraram afastá-la de qualquer mancha mundana, a música popular urbana – comercial, corrompida, baixa, mero artesanato oportunista – só podendo servir-lhes nessa construção como contraste, exato oposto do que a verdadeira música deveria ser.

Abismo que só se alargaria quando grande parte do pensamento sobre música migra das questões mais espirituais e genéricas do romantismo para as mais técnicas do formalismo musical. Aqui, o ponto de virada – em que elementos anteriores ainda estão presentes, mas no qual se aponta inexoravelmente em direção outra – pode ser buscado no clássico “Do Belo Musical”, de Eduard Hanslick. Para ele, todo o pensamento sobre a música até sua época padeceria “do impressionante equívoco de não se ocupar tanto em indagar o que é belo na

²⁴ O agente pioneiro desse processo seria Herder. Wagner incorporaria enormemente essa noção, bem como o primeiro Nietzsche, embora de maneira peculiar. No século seguinte, vemos algo bastante semelhante no projeto de Mario de Andrade para a música brasileira, acrescido de toda originalidade de ser pensado em nação periférica e concomitantemente às vanguardas europeias.

²⁵ Segundo Lydia Goehr (1992, p. 153, tradução nossa), isso teria sido feito através de um duplo movimento, transcendente e formalista: “A primeira asserção refere-se ao movimento *transcendente* do mundano e particular para o espiritual e universal; a segunda refere-se ao movimento *formalista* que trouxe o significado da música de seu exterior para seu interior.” De modo que, ao mesmo tempo em que podia significar todas as outras coisas, a música não deixava também de significar em si mesma como puramente musical (ibidem, p. 157), o que rompia com a concepção mais ou menos geral até o fim do século XVIII de que o significado musical deveria ser buscado em seu caráter representacional (ou “extramusical”, se se quiser) e atingido preferencialmente com o auxílio das palavras.

música, mas, antes, de retratar os sentimentos que se apoderam de nós” (1992, p. 13). Mantendo o deslocamento transcendente (do mundano e particular ao espiritual e universal) de fundo – pela manutenção da “concepção romântica da música instrumental pura como pressentimento do infinito” (VIDEIRA, 2007, p. 163) –, eleva o deslocamento formalista (do exterior ao interior) à sua máxima potência.²⁶ Inspirado no progresso científico de sua época, Hanslick parece ter procurado trazer para a estética musical a objetividade das ciências naturais, despindo-a de subjetivismo e sentimentalismo. Daí o privilégio – ou exclusividade – dado à música instrumental, à forma musical em sua autonomia e à própria autonomia da estética musical em relação às outras artes. Dando início a uma espécie de “tradição formalista” que terá enorme repercussão no pensamento posterior, e que não deixa de gerar frutos até hoje.²⁷

A partir de então, o pensamento sobre estética musical se desdobra em diversas vertentes, praticamente todas gravitando em torno da evolução da música culta europeia e distantes da música urbana ligada à indústria do entretenimento. Interessa frisar aqui, nessa brevíssima recapitulação de venturas e desventuras entre música popular e pensamento acadêmico, que nessa separação estabelecida entre eles, que começaria a se enfraquecer apenas em meados do século passado, a área da estética – compreensivelmente – apresentou uma resistência maior à reconciliação; para muitos, ainda hoje, uma “estética da música popular” pode parecer uma contradição em termos; a suposta pouca complexidade e/ou falta de autonomia do objeto não justificando o tipo de análise a que, especialmente, a filosofia da música, normalmente, se propõe – essencialmente centrada na estrutura de som anotada na partitura.²⁸

O que não impediu que a música popular se fortalecesse e crescesse continuamente, o que desaconselhava que se a subestimasse. Aqui, Adorno exercerá um papel pioneiro, ao pensá-

²⁶ Para uma exposição aprofundada do tema, ver VIDEIRA, 2006.

²⁷ “A partir de meados do século XIX até aos nossos dias, Hanslick será um ponto de referência fixo quer para a estética musical de orientação formal, quer para a de orientação antiformal”; “[...], na primeira metade do século XX, as investigações musicais históricas e teóricas desenvolveram-se sob a égide do positivismo, sobretudo na linha do formalismo hanslickiano interpretado diversamente e enriquecido por vários contributos filosóficos e culturais.” (FUBINI, op. cit., p. 131 e 137)

²⁸ Apenas como ilustração sobre esse tipo de postura, anotemos o que o filósofo Aaron Ridley (2008, p.12) afirma, na introdução de seu “Filosofia da música”: “Tentar isolar a música inteiramente, tentar extrair ou tirar dela o seu caráter carregado de contextos e, na verdade, a própria natureza de nosso envolvimento com ela, carregado de contextos, é quase como tentar fingir que a música veio de Marte”; para, no entanto, realizar ao longo de todo livro um tipo de análise que, ainda que represente alguma abertura no campo da filosofia, não pode deixar de soar – ao menos para muitos daqueles que se ocupam seriamente da música popular – bastante “marciana”, ao afirmar, por exemplo: “[...] as relações da música com o resto do mundo, se são reais, e se há algo a respeito delas que exija ser compreendido, deve ser compreensível internamente”. (ibidem, p. 74)

la em profundidade – mesmo que de dentro da tradição a que nos referimos.²⁹ Sem pretendermos entrar a fundo naquilo que disse o filósofo sobre o assunto – o que talvez só pudesse ser feito condignamente contextualizando-se sua concepção tanto em relação a seu sistema filosófico quanto ao momento histórico específico em que ele a elabora – assinalemos apenas que, se Adorno abriu um novo campo de estudos e levantou questões a respeito que permanecem absolutamente pertinentes para muitos estudiosos contemporâneos, ao mesmo tempo, suas contribuições não deixaram de colocar obstáculos a desenvolvimentos posteriores – ao menos a aqueles que não pretendessem se colocar apenas na perspectiva da condenação.³⁰

Se podemos considerar o frankfurtiano como uma espécie “pai dos estudos” em música popular urbana, talvez possamos também afirmar que a relação parricida a que estiveram impelidos seus herdeiros tenha sido facilitada pelo fato de sua obra se situar numa espécie de fronteira, limiar de uma era em que os estudos sobre o tema se tornam pertinentes, ocaso de outra em que podiam ser facilmente vilipendiados. Para Enrico Fubini (op. cit., p. 164), “Adorno é, talvez, o último grande filósofo da música e a sua obra a última tentativa de formular uma visão global da música”. O que significa que, na linha do tempo do musicólogo italiano, por um lado, poderia se considerar que a partir de então “a expressão ‘estética musical’ em sentido estrito, como reflexão a nível filosófico e sistemática sobre a música” estaria morta; por outro, de “forma menos apocalíptica”, poderíamos “dizer simplesmente que hoje a estética musical seguiu novas orientações e que tende a fragmentar-se em diversos setores de investigação da experiência musical considerada na sua complexidade e diversidade de

²⁹ De maneira bastante original e crítica, ressalve-se. Comparada à de Hanslick, a “racionalidade musical” de Adorno está longe de qualquer tipo de “cientificismo”. Se aquele procurava pensar a música de maneira puramente estética, este, por sua vez, não separava o “puramente” estético do político, considerando mesmo que o uso da própria razão deveria caminhar mais próximo da arte que da ciência.

³⁰ Para Adorno, a música popular figurava como elemento exemplar da ação da indústria cultural, que deveria ser reconhecida como característica do “espírito dominante” e não ter seu poder de influência subestimado. Entretanto, levá-la a sério, para o frankfurtiano, seria suspeito: “Reprova-se ao crítico que ele se isole numa torre de marfim. Mas convém assinalar a ambiguidade, que passa despercebida, da ideia de importância. A função de uma coisa, mesmo que diga respeito à vida de inúmeros indivíduos, não é garantia de sua posição na ordem das coisas. Confundir o fato estético e suas vulgarizações não traz a arte, enquanto fenômeno social, à sua dimensão real, mas frequentemente defende algo que é funesto por suas consequências sociais.” (ADORNO, 1986a, p. 96) Nesse sentido, as considerações estéticas a respeito do objeto destinam-se, antes de tudo, a ligá-lo às tais “consequências sociais funestas”, desvendando – dentre outros aspectos – o modo como sua estrutura padronizada (até nas supostas diferenças) contribuiria para o cumprimento do papel típico dos produtos da indústria cultural de gerar lucro e manter o status quo. Uma apreciação, diremos “artística”, seria aqui incabível: a concepção crítica de Adorno tem como critério maior a autonomia, e a busca desta deveria recusar-se a qualquer concessão à “consciência média” do público, sua luta contra a determinação pela mercadoria não podendo ter sucesso em se guiando por qualquer critério que não fosse fornecido pelo próprio material artístico. Possibilidade que estaria absolutamente fora do alcance da música popular, tanto por sua relação ou determinação por elementos externos quanto pela junção destes com seus elementos internos: “A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre.” (ADORNO, 1986b, p. 120).

aspectos.” (idem, *ibidem*, loc. cit.) Fubini encara o problema pelo ângulo tradicional da música erudita ocidental (e, dessa perspectiva interna, as vanguardas aparecem como elemento fundamental no desencadeamento da crise), mas é evidente que – como já comentamos no item anterior – o movimento que descreve de multiplicação e fragmentação dos interesses teóricos, aliado à desconfiança com relação aos grandes sistemas filosóficos está longe de se resumir a ela. E é nesse movimento que surge a possibilidade de se levar a música popular a sério, por exigência de sua importância social crescente – que lhe deu visibilidade como aspecto da “experiência musical” a ser considerado; mas talvez também pelo desmoronamento dos “grandes sistemas” que anteriormente a desqualificavam. Ligada como estava a eles, sobretudo a partir da virada transcendente e formalista promovida pelo romantismo, a estética musical – no “sentido estrito” de Fubini ou em qualquer outro que então se quisesse lhe atribuir – não estava em condições de seguir esse caminho; pelo contrário, seu uso para o estudo da música popular urbana era inconveniente para o estabelecimento de um incipiente campo de investigação que, para se firmar, precisava se livrar ou no mínimo desviar dos preconceitos que ela durante tanto tempo havia tratado de cultivar e dos quais, portanto, naquele momento, não poderia se descolar sem uma revisão profunda de seus fundamentos.

Dessa maneira, ao menos no mundo anglófono (a produção brasileira trilhou um caminho um tanto distinto, que abordaremos mais à frente), a área de sociologia – diferente da filosofia e da musicologia, menos comprometida com aquela tradição e mais propensa a observar o fenômeno da música popular por outros ângulos – parece ter sido pioneira. Aqui, o chamado culturalismo ocupa posição de destaque. Desde a década de 1950 surgiram estudos que procuraram contestar, ou pelo menos encontrar brechas no quadro proposto por Adorno, por exemplo defendendo – em maior ou menor medida – uma complexidade que punha barreiras a uma caracterização excessivamente unívoca da ação da indústria, ou a existência de um caráter ativo do público ou de parte dele, em oposição à passividade generalizada descrita pelo filósofo. Na maior parte dos casos, o foco recaía antes de mais nada sobre estudos empíricos relacionados mais à indústria e aos ouvintes que ao próprio material musical. Não sendo nossa intenção a de descrever todo o processo que então se inicia,³¹ mas sim o de pensar o que ao final dele pode haver restado para a questão estética, contentemo-nos em dizer que,

³¹ Para uma descrição mais geral do processo ver o capítulo 3 de STOREY (op. cit.); para uma exposição mais detalhada a respeito do campo musical, partindo dos estudos sobre a juventude, passando pela teoria das “subculturas” e chegando ao conceito de cena e à consideração do caráter ativo dos consumidores de música em geral, ver os capítulos 1 e 2 de NEGUS, 1996, e o capítulo 1 de NAPOLITANO, 2005.

desde então, as áreas interessadas pelo tema, o número de trabalhos a respeito e os focos de abordagem da música popular não pararam de crescer a cada década.

Já vai longe o tempo em que Edgar Morin (1965) podia denunciar a falta de interesse da intelligentsia pelo material supostamente frívolo e vulgar constituído pela canção, apontando para o potencial multidimensional até então inexplorado de possíveis investigações nesse domínio. Neste início de século XXI, aquele quadro de total descaso por tudo que emanava da “cultura de massa” parece superado na maior parte das áreas acadêmicas, e a necessidade de se abordar este objeto pelos diversos ângulos que o constituem ecoa mais forte do que nunca, e muito além do quadro criticado pelo pensador francês. Paradoxalmente, o estudo desta “frivolidade” tem-se demonstrado cada vez mais complexo. Juan Pablo González (2012, “introdução”, formato Kindle, tradução nossa) chama a atenção para a grande tendência interdisciplinar dos estudos em música popular, atribuindo-a aos “múltiplos vínculos dessa música com a cultura, a história e a sociedade” e a sua própria constituição como um “aglomerado de textos literários, musicais, performáticos, sonoros, visuais e discursivos”. A seu “estatuto estético um tanto híbrido” Marcos Napolitano (2007b, p. 154) atribui a indefinição do lugar da música popular nas ciências humanas e nas artes, lembrando que ela está “presente em vários campos de conhecimento e não pertencendo a nenhum em especial”.

A crise mais geral das visões totalizantes – no campo teórico – somada à evidência da diversidade de saberes diante desse mesmo objeto, acabou clamando por uma visão, em primeiro lugar, mais sistêmica, no sentido de evitar uma simplificação ingênua do material abordado para encará-lo em toda a complexidade dinâmica do possível feixe de questões que o constitui. Daí o clamor pela interdisciplinaridade,³² inclusive – e talvez especialmente no caso brasileiro – naquilo em que ela permitiria ultrapassar o próprio objeto de estudo;³³ mas também o temor de se cair no “ecletismo teórico ou na reiteração de questões já estabelecidas pelas disciplinas tradicionais e assentadas” (NAPOLITANO, 2007 b, p. 157), que poderia trazer o risco da perda da especificidade dessas disciplinas sem um ganho que o justificasse.³⁴

³² “A vantagem básica é que ao contar com uma bateria metodológica mais integrada e abrangente consegue-se maior amplitude para abordar o objeto de estudo” (GONZÁLEZ, op. cit., cap. 2)

³³ “Dada a natureza estética e sociológica da canção, a tendência cada vez maior é a síntese e o diálogo entre as áreas, na tentativa de compreender esse objeto marcante para a história e para a sociedade brasileira como um todo, importância que vai além do estudo da história da música popular, no sentido estrito da expressão.” (NAPOLITANO, 2006, p. 150)

³⁴ “[...] a área de história, [...] sendo aberta às mais variadas influências teóricas e objetos de pesquisa, facilmente pode diluir sua abordagem específica, com o agravante de utilizar os instrumentos e modelos teóricos de origem de maneira enviesada” (NAPOLITANO, 2007b, p. 157); “[...] em tempos de revolta multidisciplinar, a centralidade no texto [musical] adquire níveis ontológicos para a musicologia, que deve definir sua especificidade musical no amplo entorno das humanidades e ciências sociais, onde está inserida”. (GONZÁLEZ, op. cit., cap. 2)

Em segundo lugar, e talvez paradoxalmente, a crise a que nos referimos, além de exigir essa abordagem integrada e mais ampla, muitas vezes requer, ao mesmo tempo – e aqui a pesquisa sobre música popular também não difere muito das disciplinas tradicionais – uma postura cientificamente mais humilde, que reconheça, em termos gerais, o caráter provisório e construído de qualquer explicação científica e, em termos práticos, a restrição da abrangência do foco observado para que se possa tratá-lo condignamente, sem se arriscar precipitadamente em generalizações que ultrapassem o proporcionado pelos dados empíricos. A não ser talvez justamente esta: a de que qualquer generalização é precipitada.

O quadro descrito por Keith Negus em seu “*Popular Music in Theory*” (1996) é bastante ilustrativo a esse respeito. Buscando apresentar o leitor às principais questões debatidas nos estudos contemporâneos sobre música popular, Negus toma o cuidado, já na introdução, de esclarecer que não procura de modo algum qualquer visão definitiva ou unificada sobre o assunto. Ressalva, entretanto, que um conceito estaria presente ao longo de todo o livro, justamente aquele que revelaria a complexidade que impossibilitaria concepções definitivas e unificadas: o de *mediação*. E explica que o utiliza no intuito de

[...] salientar que as experiências humanas se fundamentam em atividades culturais que são entendidas e dotadas de sentido através de linguagens e sistemas simbólicos particulares. Estes são, por sua vez, constituídos dentro de determinadas circunstâncias sociais e sujeitos a diferentes tipos de regulação política. (ibidem, p. 3, tradução nossa)

Todas as questões abordadas no livro são fiéis a esse princípio. Falando sobre o público e a audiência, por exemplo, a exposição parte de concepções mais generalizantes (com destaque para Adorno), passa por reformulações que fazem ressalvas ao suposto caráter completamente passivo do público ou completamente hegemônico da indústria, e chega em teorias contemporâneas que negam radicalmente qualquer pressuposto naqueles sentidos (sendo estas alvo de crítica quando, segundo o autor, descambariam para uma idealização excessiva da suposta atividade do público ou do caráter pretensamente democrático da indústria). Negando os polos apocalíptico e integrado, clama-se por uma visão que examine cada caso particular em sua devida complexidade, sempre carregada de lutas e tensões. Com relação à questão da identidade, caminha-se das concepções essencialistas à fluidez contemporânea. Sobre história, geografia e política, questionam-se respectivamente os cânones e o caráter linear das narrativas, as idealizações e essencialismos na relação som-lugar, e a divisão binária “benevolentes X malevolentes” na relação dos Estados com a música. Em suma, parece haver sempre uma constatação de certo caráter ingênuo dos estudos iniciais, cujas afirmações devem ser desconstruídas, ou ao menos relativizadas, em prol de um olhar ao mesmo tempo mais

abrangente – no que se refere ao reconhecimento dos vários aspectos e forças envolvidos – e mais restrito – no que se refere à necessidade do exame detido de cada caso particular, cujos contornos seriam diferentes e dificilmente generalizáveis.

O termo “mediação”, de fato, aparece com frequência em várias investigações sobre música, donde se depreende sua eficácia para sintetizar – mantendo aberto – o quadro atual, ou certa prudência metodológica a se adotar ao encará-lo. Não apenas no mundo anglófono, que serve de base a Negus. Uma importante referência para alguns estudos atuais sobre música popular, no Brasil, tem sido Jesús Martín-Barbero, sobretudo por seu “Dos meios às mediações” (1991). Marcos Napolitano (2014, p. 281) considera o conceito como uma forma privilegiada para se abordar o objeto instável da música popular dotando-o de lastro sócio-histórico. Antoine Hennion (1993) leva a importância do conceito ao extremo, tornando-o a base de sua teoria sociológica: tudo aqui parece se tornar mediação, o fenômeno musical só se fazendo observável através das passagens pelas quais ela circularia, uma complexa rede que incluiria o social e o musical, objetos e pessoas, espaços institucionais e práticas sociais. É claro que o conceito não carrega exatamente a mesma carga em cada texto ou contexto em que é utilizado; ainda assim, ao menos parece sempre apontar na direção de uma investigação que deve levar em conta toda uma complexidade que ultrapassa em muito o mero registro sonoro ou escrito do material musical; e isto estará presente mesmo em concepções que não se apegam especialmente ao termo. Christian Marcadet, por exemplo, nos parece ter algo no mínimo semelhante em vista em seu interesse na canção como “fato social total”.³⁵ Qualquer investigação influenciada pelos Estudos Culturais tampouco poderá abrir mão de “elaborar uma análise que articule as instituições culturais, os meios de produção, os processos de reprodução da cultura, sua organização, bem como a linguagem artística”. (PEREIRA, 2007, p. 152)

Nessas circunstâncias, se há espaço para se pensar esteticamente a música popular, certamente não iremos encontrá-lo se a considerarmos no “sentido estrito” de que nos falava Fubini, que tampouco conseguia fazer frente aos desafios propostos no próprio âmbito da música “séria”, onde também, sobretudo a partir da década de 1980, surgiram correntes que

³⁵ “O projeto científico, que guia a minha conduta, e os princípios metodológicos que dela decorrem tem esse objetivo: compreender por que, como e com quais materiais artísticos mulheres e homens, que desejam comunicar ou exprimir um ponto de vista, escolhem escrever canções, como e por que outros – ou eles próprios – optam por cantar ante um público e em que condições; por último, responder a todas as questões que se colocam acerca dos públicos que se identificam com as canções – ou as rejeitam -, quando assistem aos concertos, compram discos, consomem estas produções simbólicas, a ponto de formularem, conscientemente ou inconscientemente, a sua própria recepção crítica.” (MERCADET, 2007, p. 114)

passaram a dar maior valor a fatores históricos e sociais em suas relações com a estética.³⁶ Naquele momento, os estudos sobre música se multiplicavam e fragmentavam em inúmeras correntes: Jean-Jacques Nattiez (2005, p. 5) considerava, então, como um dos sinais da crise de crescimento da musicologia sua diversificação “em um grande número de campos especializados, com seu cortejo de múltiplas escolas e igrejinhas”, o que, afinal, estaria “em perfeita consonância [...] com a situação geral da cultura e do saber.” (ibidem, p. 10) Nesse processo, verifica-se um crescente interesse de parte da musicologia por outros tipos de música que não a da tradição erudita europeia. A música popular, em especial, tornou-se um campo fértil para áreas da musicologia movidas pela “revolta multidisciplinar”, levando-as a dialogar com outras áreas das ciências humanas e a incorporar influências do pós-estruturalismo e sua rejeição de reivindicações universais.

Aproximando-nos da questão estética nesse contexto, naquela mesma década de 1980, Simon Frith (1987, p. 133) queixava-se de uma espécie de divisão existente entre os estudos de música “séria” e “popular”, aquela ganhando importância na medida em que transcendia as forças sociais, esta, apenas na medida em que era determinada por elas. Sua proposta de superação dessa divisão, por mais que sugerisse tarefas diferentes conforme o tipo de música que estivesse em foco, dava-se pela chave sociológica: em se tratando de se relacionar música e sociedade, “ao analisar a música séria, temos que revelar as forças sociais escondidas na discussão sobre valores ‘transcendentais’, ao analisar o popular, temos que levar a sério os valores ridicularizados na discussão sobre funções sociais.” (ibidem, loc. cit., tradução nossa) Desse ponto de vista, não se trata de descobrir valores estéticos intrínsecos às peças musicais, como se estes independessem das relações sociais, mas sim de revelar como, a partir delas, eles são construídos. Perspectiva não muito distante dessa encontramos, trinta anos depois, na proposta do filósofo Lorenzo Mammì, que, também mantendo – até certo ponto³⁷ – a divisão erudito/popular, afirma que este, embora mais simples no que se refere à estrutura interna, articula-se de maneira mais complexa com tudo aquilo que a ultrapassa; a tarefa do crítico

³⁶ Ver, por exemplo, KERMAN, 1987, e GOEHR (op. cit.). Pode-se argumentar que estudos marxistas anteriores já o faziam, mas mantendo ainda uma visão bastante atrelada às análises estéticas mais tradicionais, que não se verifica nesses novos trabalhos.

³⁷ O autor não faz nenhuma distinção entre uma e outra quando afirma, por exemplo, que na música “cerebral e visceral, abstrato e concreto, subjetivo e objetivo deixam de ser termos contraditórios, não porque se encontre uma mediação, mas porque a diferença desaparece. O cérebro se torna nervo exposto. Mediação é todo resto”. (2017, p. 12) Donde se pressupõe que, apesar das evidentes diferenças apontadas, não parece haver aí qualquer divisão hierárquica; embora a concepção de “forma significativa autônoma” e o material recolhido para reflexão em seu livro deixem pressupor que nem toda música popular seja capaz de alcançar-se a esse patamar. Atente-se também, mais uma vez, na citação anterior, à importância dada à “mediação”.

constituindo-se, no primeiro caso, em “abrir a caixa-preta de um sistema formalmente rigoroso e autorreferente, para mostrar os fios que o ligam à experiência cotidiana do mundo; no segundo, acompanhar como a experiência do mundo se torna forma significativa autônoma”. (MAMMÌ, 2017, p. 11)

Seja como for, fica a evidência que uma visada estética da música popular não pode ficar alheia aos múltiplos vínculos estabelecidos entre ela e os mais diversos setores, às dinâmicas das mediações que nesse jogo se formam. Algo muito distante, portanto, de alguns pressupostos típicos da doutrina estética tradicional, como os de autonomia, distanciamento, ou contemplação desinteressada. Essa distância é certamente mais um fator a contribuir para que muitos tenham considerado que “estética da música popular” é um oxímoro. Por mais que se clame pela interdisciplinaridade, cada área acadêmica tem a tendência de usar prioritariamente as ferramentas que lhe são mais familiares – o próprio recorte com que se observa o objeto se definindo, em boa parte, a partir delas. Não é de se admirar, portanto, que a filosofia só tenha começado a entrar verdadeiramente no debate a respeito da música popular urbana (de uma perspectiva que não se resumisse à condenação) a partir da década de 1990.³⁸ Assim, se pretendemos aqui abordar o objeto por esse viés, não será evidentemente na intenção de encontrar qualquer noção capaz de unificar o campo, ou de defender que esse prisma deva ou possa ser isolado dos demais; mas apenas na de se observar a música popular por esse ângulo talvez ainda não suficientemente explorado, verificar em que condições o próprio conceito de estética pode se relacionar com esse quadro contemporâneo de enorme fragmentação e complexidade e, finalmente, trazendo essa discussão para o caso brasileiro, pensar o quanto essa abordagem pode ou não contribuir para pensar nosso contexto de, diremos, luto pelo esfacelamento das “semelhanças de família” que um dia puderam ser designadas pelo termo “MPB”.

1.3 Estética da música popular

Se, por um lado, os estudos em música popular apontam que uma estética voltada ao assunto deve sair do modelo tradicional e tornar-se mais permeável aos processos sociais, econômicos, políticos e culturais, pode-se afirmar também, por outro lado, que

³⁸ “Até a década de 1990, a filosofia da música popular consistia em variações de um único tema. Os filósofos defenderam o pressuposto duplo de que a música popular é essencialmente diferente da música ‘séria’ ou artística, e que a primeira é esteticamente inferior à última.” (GRACYK, 2016, tradução nossa)

desenvolvimentos dentro do próprio âmbito das belas artes parecem ter forçado – já há algumas décadas – o pensamento estético mais tradicional a mudanças que, ao menos em alguns casos, podem ter favorecido aquela abertura, tornando-o talvez mais apto a esse tipo de abordagem.

O movimento de descompasso entre a estética tradicional e a prática artística efetiva passa a ser nitidamente observável a partir dos anos 1960. Com o esgotamento das vanguardas, do ímpeto transformador que as acompanhava e até da possibilidade do “novo” depois que as experimentações foram levadas ao limite, o campo das altas artes volta-se para uma condição reflexiva, na qual o tema da “morte da arte” frequentemente está presente, em um sentido bastante diferente daquele pretendido pelas vanguardas.³⁹ Sem querermos entrar em detalhes sobre esse assunto ou fazer qualquer julgamento sobre seus resultados, constatemos apenas que, deste quadro – relacionado ao próprio desenvolvimento interno de uma arte que esgota seus paradigmas, mas também a um quadro mais amplo de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais⁴⁰ – surgiu uma espécie de “transbordamento” do estético, que, lamentando-se ou aproveitando-se, deixa de se relacionar exclusivamente à arte e passa a ser visível nos mais diversos campos de atividade humana, colocando em xeque o estatuto da “obra de arte” em sua autonomia. Se por um lado este quadro de crise tem gerado diversas reflexões que lamentam a perda do potencial crítico da arte diante de sua dissolução pelo capitalismo que a tudo transforma em mera mercadoria, também parece ter dado impulso a algumas concepções que procuram alargar o conceito de estética, aproximando-o do cotidiano, sem reduzi-lo à dimensão artística, voltando-se mais para a experiência que para os objetos que a proporcionam; estes, por sua vez, não necessariamente são obras de arte, sua dignidade como objeto passível de

³⁹ Não será vão, para ilustrar a atualidade do tema, citar aqui o nome dado a dois encontros sobre arte e estética promovidos no Brasil em 2017: “As artes entre urgência e inoperância” (III Seminário de Estética e Crítica de Arte, USP, 4 a 6 de setembro), e “Os fins da arte” (13º Congresso Internacional de Estética, UFMG, 17 a 20 de outubro). Com relação ao não cumprimento (ou cumprimento paradoxal) do projeto vanguardista, Ricardo Fabbrini (2013, p. 174-175) esclarece que “Se o projeto cumprisse o seu intento de estetizar a vida, isso acarretaria, segundo o próprio ideário vanguardista, a morte da arte. [...]. Nesse estado da síntese das artes – ou no estado de ‘arte sem arte’ – ‘não haveria mais diferença entre ser e criar, existir e produzir’ (...). Os objetos seriam, então, ao mesmo tempo, belos e úteis. No homem vigoraria, por sua vez, a plena harmonia entre a sensibilidade e o entendimento; [...] Esse estado de estetização do real, [...] teria se cumprido [...], porém de modo paradoxal, pois enquanto generalização do estético. Por um lado, as vanguardas venceram, [...]; mas o preço do seu triunfo teria sido a renúncia ao princípio de autonomia da arte: à ideia, enfim, de que a forma artística intenta, pela reconstrução da realidade empírica segundo sua própria lei interna, a ‘modificação do mundo’”.

⁴⁰ “[...], não é difícil constatar que as transformações na própria ideia e no estatuto da arte são devidas tanto às mutações da obra de arte, quanto aos efeitos de comunicação, com a sua difusão e a conseqüente generalização do estético sob a crescente importância do aspecto econômico-social em todas as dimensões que a envolve – a criação, a circulação, a recepção, a crítica.” (FAVARETTO, 2014, p. 12) Para uma discussão mais detalhada a respeito das transformações dessas “dimensões” e seu impacto nas concepções contemporâneas sobre arte, ver SCHAEFFER, 2015, p. 25-28.

análise desvinculando-se dos imperativos de autonomia e complexidade formal normalmente associados à doutrina estética tradicional.

É o que acontece nas concepções dos norte-americanos Richard Shusterman e Theodore Gracyk. No cruzamento dos campos da estética e da música popular, vemos que o tema do “fim da arte” constitui, para ambos, menos um obstáculo que uma oportunidade: para Gracyk, porque a música popular não pode nem deve ser enquadrada no conceito de “arte” que ora se dissipa⁴¹; para Shusterman, porque a música popular é justamente um dos campos em que se pode vislumbrar uma espécie de “renascimento da arte”, em outro paradigma⁴². Em ambos os casos, o que desabaria seria apenas uma concepção restrita de “estética” – essencialmente ligada ao mundo da “alta arte”, predominante no Ocidente do século XVIII a meados do XX⁴³ – que, entretanto, deixaria agora entrever sob seus escombros uma vibrante e necessária ampliação do conceito, capaz de abrir o foco para possibilidades plenas de vitalidade,

⁴¹ “Perdemos mais do que ganhamos – obscurecendo muito mais que elucidando – quando atribuímos uma música popular selecionada ao campo da produção cultural conhecido como ‘arte’. Como é tarde demais para apagar as implicações honoríficas desse rótulo, um movimento melhor seria mostrar que a teoria estética não se restringe à arte, que a teoria estética não é coextensiva a uma teoria da arte, e que valor estético não é equivalente a valor artístico”. (GRACYK, op. cit., p. 28) Talvez valha a pena frisar que a posição do autor, nesse sentido, parece ter sofrido alterações no intervalo de 15 anos que separa o livro *Listening to popular music* do artigo *Adorno, jazz and the aesthetic of popular music* (1992). Gracyk propunha, então, uma valorização estética do jazz – e, por extensão, de outras músicas populares, embora focando apenas naquele estilo – nos próprios termos de Adorno, no que se refere à capacidade da música de desafiar convenções, à exigência de um aprendizado para que se possa compreender a evolução do gênero e à necessidade de se aliar a crítica filosófica a uma compreensão sociológica para que se avalie condignamente uma obra de arte – erro em que teria caído, na opinião de Gracyk, o próprio Adorno, incapaz que teria sido de compreender outra tradição que não fosse a da música ocidental “séria” e pretendendo analisar o jazz de acordo com os padrões daquela tradição, centrada na estruturação de sons anotada em partitura; e não desta, baseada no improviso e na performance. Em sua concepção atual, a aprovação de qualquer música popular *nos termos de Adorno* parece irrelevante; mantendo-se, contudo, a necessidade de um olhar sociológico e a ideia de que cada gênero pode possuir padrões próprios de avaliação, como veremos.

⁴² “Pode-se aventar que o fim do monopólio artístico da modernidade augura alguns vibrantes novos começos para formas de arte diferentes. Os dois lugares mais proeminentes para alternativas estéticas de hoje são claramente as artes populares de mídia de massa e o aglomerado complexo de disciplinas dedicadas à beleza corporal e à arte de viver tal qual expressa nas preocupações de hoje com estilos de vida estéticos” (SHUSTERMAN, 2000, p. 7, tradução nossa).

⁴³ Nesse sentido, talvez o ataque mais veemente desferido contra a estética tradicional tenha sido o do francês Jean-Marie Schaeffer, em seu *Adieu à l'esthétique* (2016). Seu “adeus” não se refere à totalidade das reflexões a respeito, mas “vale para uma figura histórica particular da filosofia, essa que se consubstanciou sob a forma de uma doutrina que pretende submeter os fatos estéticos e artísticos à jurisdição filosófica quanto às suas validade e legitimidade” (p. 10, tradução nossa). O filósofo argumenta que teria havido uma renovação do pensamento da área a partir dos anos 1990 que, dispersando-se em diversos campos do conhecimento e recaindo mais sobre os múltiplos aspectos da relação estética que sobre a doutrina filosófica, terminou por romper e implodir os pressupostos desta: “Para dizê-lo brutalmente: os resultados mais interessantes dos trabalhos publicados durante esta época equivalem a um diagnóstico de morte clínica da doutrina estética, porque eles mostraram que a unidade do domínio dos fatos estéticos não era aquela que havia sido posta por ela mesma. Ficou comprovado que os fatos estéticos não podiam se explicar nem como exemplificação analógica (...) da racionalidade filosófica, nem como contra-modelo de completude e autenticidade [...] nem como lugar de manifestação do fundamento transcendental da humanidade ou do florescimento de um modo de comunicação no qual a subjetividade individual e a universalidade da humanidade ressoariam em harmonia”. (ibidem, p. 16-17)

dentre as quais se encontraria a música popular. Examinemos então um pouco mais de perto essas concepções.

1.3.1 O “meliorismo” de Richard Shusterman

Se de fato as pesquisas sobre música popular devem ampliar o foco das obras para as “mediações” envolvidas no fenômeno, talvez uma filosofia voltada ao tema encontre terreno propício para fincar raízes menos na tradição continental que no pragmatismo norte-americano. Já em 1934, John Dewey (2010) condenava o abismo que via se instaurar entre a arte e vida cotidiana. Para o filósofo, colocadas em pedestais, desvinculadas da experiência comum – primeiro pelo imperialismo europeu e depois pelo desenvolvimento do capitalismo – as obras de arte acabariam reduzidas a sinais distintivos de bom gosto e cultura privilegiada. Propunha então restaurar a continuidade das experiências da arte e do cotidiano, trazendo os objetos artísticos de sua existência externa e física para as ações e efeitos dessa existência *na* experiência, considerando-se o prazer nela envolvido, de acordo com o contexto no qual se insere. A concepção do filósofo contrapunha-se, assim, ao lema do *l’art pour l’art* que vigorara no século anterior, e, nesse ponto, estava de acordo com a arte vanguardista e o pensamento que a acompanhou sobretudo depois da Primeira Grande Guerra, na medida em que ambos buscavam uma aproximação entre arte e vida. Mas diferenciava-se dessas concepções na medida em que buscava essa aproximação na vida comum, desqualificada pelas concepções vanguardistas em nome de uma futura, não raro a ser criada pela própria arte e exigindo para isso uma revolução⁴⁴. De maneira que, ao menos nesse aspecto, “esta concepção de arte, apesar de sua aparente oposição com as teorias da arte pela arte, erigia ela também um muro entre a arte e a experiência comum” (SCHAEFFER, 2015, p. 24, tradução nossa); ao contrário de Dewey que, com base nesta, pôde reconhecer a natureza estética presente nas artes populares, chegando a afirmar que, para a pessoa média, atividades então sequer reconhecidas como arte – como o jazz – teriam mais vitalidade que a arte oficial isolada nos museus, dadas suas capacidades de propiciar prazer e exercício da sensibilidade.⁴⁵

⁴⁴ “A vida que tinham em vista essas concepções não era aquela da experiência vivida de seus receptores. Ela era seu exato oposto: a vida vivida real era ‘alienada’, ‘inautêntica’, [...] a vida para a qual as obras eram criadas estava à frente da vida dos receptores [...], a arte estava destinada a uma outra vida que a real, e mais precisamente ela se dirigia a uma vida que supostamente ela mesma deveria produzir”. (SCHAEFFER, 2015, p. 23-24, tradução nossa)

⁴⁵ Admitamos que a formulação – bem como a citação anterior –, em nome da clareza da exposição, transparece certo binarismo que pode e deve ser relativizado: manifestações da cultura popular podem também apresentar conteúdos revolucionários ou pelo menos fortemente favoráveis a uma transformação social – como demonstram diversos estudos em música popular; e concepções filosóficas associadas às vanguardas e ao desejo de instauração

É justamente calcado em Dewey que Richard Shusterman (1998, p. 15) propõe a ampliação e emancipação da concepção de estética “para além dos limites estreitos que a ideologia dominante da filosofia e da economia cultural lhe designou”, o que se daria com a superação da oposição tradicional entre prática e estética – com o reconhecimento de que esta estaria em continuidade com a experiência cotidiana e diria respeito também ao social e ao político – e a liberação da arte “do claustro que a separa da vida e das formas mais populares de expressão cultural.” (ibidem, loc. cit.) A firme assunção da perspectiva pragmatista o leva a enfatizar o aspecto histórico e sociocultural das obras de arte e a satisfação de natureza corporal envolvida na experiência estética, condenando a redução desta à pura contemplação desinteressada das propriedades formais das obras de arte. É sobre esta base que ele então busca

[...] resgatar como arte legítima, para uma experiência estética legítima, as formas que a história oficial da arte e suas instituições elitistas privaram durante muito tempo de respeitabilidade; e podemos fazê-lo sem ter de legitimá-las em termos da estética erudita dominante, mas simplesmente em nome da forte experiência estética que ela nos oferece. (SHUSTERMAN, op. cit., p. 44)

Para o autor, os diversos preconceitos contra as artes populares presentes tanto no pensamento conservador quanto no marxista padeceriam de um elitismo que só faria reforçar as desigualdades, ainda quando no intuito de combatê-las. Embora reconheça relações de intercâmbio entre os campos “erudito” e “popular”, o filósofo parece recusar a ideia de um mútuo embaralhamento dessas áreas na contemporaneidade. Mesmo considerando a divisão entre as esferas “mais flexível e histórica do que rígida e intrínseca” (ibidem, p. 103), e desejando que sua argumentação possa dar uma contribuição para o fim da distinção tradicional, Shusterman parece admiti-la no intuito de combatê-la com as próprias armas, para isso invertendo-lhe – de certa maneira (ou ao menos em alguns momentos) – o sinal com relação à hierarquia: as vanguardas teriam fracassado em seu ideal de unir arte e vida; as artes populares teriam ainda esse objetivo ao alcance, quando capazes de assumir um caráter político transformador do ser-humano. Potencial que o autor aponta no rock e no rap, por exemplo.

Para o filósofo, a arte popular poderia não só, por um lado, satisfazer alguns dos critérios mais caros à tradição estética – como os de complexidade, profundidade, criatividade, forma e consciência reflexiva – mas também, por outro lado, teria o “poder de enriquecer e remodelar o nosso conceito tradicional de estética”, ao libertá-lo de uma série de inconvenientes que sua constituição histórica teria acarretado, como “privilégio de classe, inércia político-

de uma nova ordem puderam, mesmo no período entre guerras, enxergar um grande potencial transformador nas artes ditas populares, como o demonstra Walter Benjamin.

social e negação ascética da vida” (ibidem, 104). Nesse sentido, Shusterman acusa a tradição filosófica, que insiste em atribuir a toda arte popular o caráter de passividade, de confundir atividade legítima com pensamento sério, qualquer esforço com o específico esforço mental do intelecto, apontando para a possibilidade de “outras formas, mais somáticas, de esforço, resistência e satisfação” (ibidem, p. 118). O filósofo devolve então a acusação de passividade à própria atitude tradicional de desinteresse estético e contemplação distanciada, identificando suas raízes “na busca de um saber filosófico e teológico mais do que na busca de prazer; visando a uma iluminação individual mais do que a uma interação coletiva ou uma mudança social” (ibidem, p. 119). Eis então o ponto básico em que, na opinião do autor, as artes populares poderiam proporcionar uma revisão radical do conceito de estética, “com um retorno alegre e impetuoso da dimensão somática, que a filosofia reprimiu por tanto tempo” (ibidem, loc. cit.).

Note-se que não há aqui uma simples inversão de sinais, com aquilo que era desvalorizado passando a ser e vice-versa. Shusterman admite que a música popular pode ser péssima esteticamente e nociva em seus efeitos sociais, contestando apenas “os argumentos filosóficos segundo os quais a arte popular constitui um fracasso estético necessário, inferior e inadequado em função de sua constituição peculiar.” (ibidem, p. 109) Não se refuta um possível caráter negativo da criação na cultura popular, nem tampouco seus efeitos negativos sobre a cultura superior, seu público e a sociedade como um todo. Mas sim a ideia de que isso ocorreria invariavelmente, o valor estético da arte popular sendo incapaz de inspirar nem recompensar uma atenção estética fora da passividade acrítica.⁴⁶ Nisso a essência daquilo que Shusterman denominou de “meliorismo”: espécie de meio termo entre a condenação apocalíptica total da cultura de massa e sua total celebração integrada e conformista, o meliorismo reconhece, por um lado, “os sérios abusos e os defeitos da arte popular”, mas também, por outro, “seus méritos e seu potencial” (ibidem, p. 110).

Para esse autor, “a razão mais urgente e profunda para defender a arte popular é a satisfação estética que ela nos oferece” (ibidem, p. 100). Nesse sentido, Shusterman (ibidem, p.

⁴⁶ Shusterman elenca uma série de acusações contra a arte popular e, em defesa desta, argumenta primeiramente, por vezes, que certos elementos supostamente intrinsecamente negativos presentes em suas criações o estão também naquelas das “altas artes” (como a busca do lucro, o uso de tecnologia industrial, sua imposição desde o alto ou o empréstimo de conteúdos alheios); em segundo lugar, sempre, que tais acusações – ainda que possam pesar contra a arte popular – não necessariamente a condenam ao fracasso (para os casos citados: a busca de um mercado maior não eliminaria toda criatividade, originalidade e autonomia, graus de padronização não colocariam o artista diretamente numa linha de montagem ou tornariam seu público programado para aceitar passivamente tudo o que seria imposto, a suposta “imposição” não seria um movimento unilateral nem implicaria necessariamente que aquilo que é imposto seja despossuído de valor, empréstimos poderiam gerar mérito estético em qualquer tipo de arte). (ibidem, p. 105-107)

12) admite a crítica de cientistas sociais ao seu trabalho com relação a seu caráter “filosófico demais”, por se concentrar mais na análise estética de obras e pouco nas condições efetivas nas quais elas seriam produzidas e consumidas por seu público variado; mas sustenta sua posição argumentando não só que a dimensão estética é crucial em nosso encontro com a arte popular como também, e principalmente, que ela seria necessária para, além da compreensão, a legitimação do objeto: “Sem a análise estética não podemos examinar como a arte popular, na sua melhor expressão, consegue recompensar a atenção de muitos nós, incluindo inúmeros jovens intelectuais, cujos gostos comportam os clássicos das artes maiores”. (ibidem, loc. cit.)

Estabelece-se aqui,⁴⁷ como se nota, uma tensão entre o pensamento do filósofo e tendências importantes dos estudos em música popular (talvez mais evidentes em áreas como a antropologia social ou a etnomusicologia), segundo as quais, de certa maneira, as culturas se equivaleriam, não havendo, no interior de uma determinada cultura musical, produção inferior ou superior à outra, cabendo-nos antes compreender a significação que cada uma delas teria para aqueles que a produzem e escutam. Se a música popular pode e deve ser legitimada, isso só pode se dar – no dizer de Shusterman – através de sua *melhor expressão*, posto que esta seria capaz de justificar a alta consideração que nós, *intelectuais*, temos dela. Acusa-se a tradição filosófica de haver isolado a arte em pedestais, mas, corrigindo-se esse desvio e devolvendo à arte sua dimensão somática e cotidiana, trata-se ainda de seguir algumas mesmas regras – diremos “ocidentais” – segundo as quais só a estética seria capaz de dar ao objeto a justificativa para a atenção compensadora que lhe devotamos; trata-se quiçá de uma inversão de forças que, de certo modo, procura virar o placar do jogo sem mudar-lhe fundamentalmente as regras, ou melhor, tornando-as mais “justas”, mas para que se continue a jogá-lo, já que a suspensão do juízo – dado o regulamento em vigência – representaria nada menos que a admissão da derrota:

Tratar da arte popular meramente através da etnografia empírica implica o risco de trata-la simplesmente como amostra de uma população cientificamente objetivada, e por isso distanciada, uma cultura externa de indígenas primitivos, dos quais nós, observadores científicos e intelectuais, nos mantemos de certa forma afastados e superiores. Um tratamento exclusivo desse tipo (...) tenderia a reforçar o descrédito da arte popular, por negar seu papel principal em nossa própria experiência subjetiva. (idem, ibidem, p.12-13)

Assim, interessa ao filósofo reabilitar a música popular dentro de *nossa própria experiência*, deixando subentendido alguma pretensão de universalidade – ainda que válida

⁴⁷ Frise-se: aqui, nesse livro que reúne, dentre outros textos, os dois ensaios de Shusterman a respeito de música popular que maior repercussão geraram. Em textos posteriores, essa posição – quiçá devido a críticas recebidas – parece ter sido atenuada, e mesmo contrariada até certo ponto, especificamente em seu texto a respeito do country, como veremos.

apenas para a experiência ocidental, pois é nela que se dá o jogo. Considerando que a estética deve caminhar atrelada à ética e à política, Shusterman mantém – nesse aspecto, em concordância com boa parte do pensamento sobre arte do século XX⁴⁸ – a perspectiva de que a relevância estética de uma obra deve estar atrelada a uma práxis progressiva, transformadora do ser-humano: haveria aí uma base para uma valoração diferenciada das manifestações artísticas, que, ainda que subvertendo alguns critérios da estética tradicional, continua a possibilitar um julgamento, recusando um relativismo teórico que – como se depreende da citação – poderia no máximo suscitar uma tolerância benevolente com relação a culturas alheias – a popular ocidental aí incluída – mas que, em sua pretensa neutralidade ou exterioridade com relação ao objeto, pelos mesmos critérios aplicados às obras – a práxis progressiva – seria condenável por manter as coisas no lugar em que estão.

Se nos perguntarmos sobre o que tudo isso pode significar numa prática musical concreta, temos de nos remeter ao rap, principal exemplo de música popular ao qual o autor aplica sua concepção.⁴⁹ Para ele, trata-se de “uma arte popular pós-moderna” que não só desafiaria convenções estéticas do estilo artístico, da ideologia e da doutrina filosófica da modernidade, como também seria capaz de satisfazer, ao mesmo tempo, “as normas estabelecidas mais decisivas em matéria de legitimidade estética”, colocando assim em questão a própria noção da distinção entre artes maiores e arte popular (ibidem, p. 144).

Nas afrontas às convenções modernas o filósofo elenca procedimentos típicos do rap que seriam também característicos da estética pós-moderna: a apropriação e a reciclagem do *sampling* colocariam em questão o status da autenticidade e da originalidade, “reconcebida para incluir a recuperação transfigurável do antigo” (ibidem, p. 150), a montagem e a temporalidade características do gênero desafiariam “o ideal tradicional de unidade e integridade”, privilegiando uma “‘fragmentação esquizofrênica’ e o ‘efeito de colagem’ característicos da estética pós-moderna” (ibidem, p. 150-151), a insistência na dimensão política da cultura afrontaria a convenção da autonomia estética. (ibidem, p. 159) Com relação ao atendimento de

⁴⁸ Inclusive de Adorno. Interessa assinalar que, apesar de todas as ressalvas que lhe faz, Shusterman efetivamente o tem como grande influência para seu trabalho: “Fonte de uma das mais poderosas críticas filosóficas à cultura popular, [...], a teoria estética de Adorno constitui, [...], uma importante inspiração para meu trabalho. As nítidas diferenças existentes entre o meu pragmatismo e a teoria estética de Adorno [...] não devem ofuscar as profundas afinidades existentes entre a estética pragmatista e a Escola de Frankfurt.” (ibidem, p. 11)

⁴⁹ Nem todo rap, ressalve-se. E, mesmo quando Shusterman fala do estilo de maneira genérica, não deixa de observar – ainda que de maneira um tanto condescendente – certos “perigos” que o rondam, como o de não estar imune à tendência geral de reificação (ibidem, p. 151), certa ambiguidade em sua relação com a mídia, com as pressões comerciais (ibidem, p. 153-154 e p. 191) e com o consumismo (ibidem, p. 157-159), possível falta de distanciamento crítico comum às artes pós-modernas (ibidem, p. 161-162) e mesmo alguma falta de coerência formal (ibidem, 188-190).

exigências decisivas para a legitimidade estética mais tradicional por parte do rap, Shusterman concentra-se na análise da letra de um rap específico – “*Talkin’ all that jazz*”, do grupo *Stetsasonic* – considerado por ele como bastante representativo das questões levantadas pelo rap. Ali ele encontra complexidade, conteúdo filosófico, autoconsciência artística e criatividade. Sem adentrarmo-nos em detalhes dessa análise, contentemo-nos em afirmar que, se os critérios eleitos aqui são os mesmos das altas artes, o ponto de onde se procura os encontrar é menos o lugar habitual de valoração da história da arte ocidental que o da perspectiva da experiência histórica dos afro-americanos, numa abertura conceitual que, a nosso ver, torna duvidoso que um defensor convicto da supremacia da arte dita erudita possa se deixar convencer por tais argumentos.

De qualquer modo, o mérito maior do rap parece ser, para o filósofo, justamente certa ampliação da noção tradicional de estética, presente em sua capacidade de integrar arte e vida, o corporal e o intelectual, prazer e saber, no poder do rap – ao menos, daquele mais “ideológico” – de insistir não apenas “na união do estético e do cognitivo”, mas também de salientar “o fato de a funcionalidade prática poder fazer parte da significação e do valor artísticos”. (ibidem, p. 161)

No ensaio que o autor dedica à música country (1999), as exigências frente ao material parecem reduzir-se drasticamente. Trata-se, ainda, de defender que “nós intelectuais podemos [...] apreciar a música country”; no entanto, o caminho para isso, agora, não está mais em encontrar no gênero valores estéticos modernos ou pós-modernos, e sim, surpreendentemente, em compartilhar “até certo ponto os prazeres apreciativos de seu inculto público-alvo, na medida em que compartilhamos suas preocupações e experiência de vida” (ibidem, p. 221, tradução nossa⁵⁰). Postura muito mais próxima da etnomusicologia, como se nota, e poderíamos nos perguntar se o autor não cai aqui na própria acusação a respeito do distanciamento entre intelectuais e “indígenas primitivos” que tenderia a reforçar o descrédito da arte popular. Ele procura explicar a enorme popularidade do gênero nos EUA, sem negar sua associação ao conservadorismo, a falsidade de sua suposta “pureza”, e sequer seu caráter comercial e simplista. Interessa a Shusterman responder como esse tipo de música consegue carregar uma aura de autenticidade que no entanto é evidentemente falsa, possivelmente até para muitos de seus fãs – para os quais, entretanto, ela é bastante importante. O filósofo apoia-se então em William James para argumentar que a credibilidade vem da emoção, e que a “pureza” ou

⁵⁰ O mesmo valendo para as demais citações da mesma obra.

“autenticidade” pode ser concebida em termos comparativos. Desse modo, “a música country pode reivindicar uma autenticidade americana rústica, apesar do pleno reconhecimento de suas impurezas e inautenticidades reais, afirmando no entanto seu contraste com a impureza e a comercialização muito maiores de outras músicas populares”. (ibidem, p. 226) E aqui desempenharia um grande papel a tradição de narrativas em primeira pessoa típicas do gênero, nas quais o autor (ibidem, p. 227) vê uma sobrevivência da tradição oral que Walter Benjamin via desaparecer no mundo contemporâneo em seu ensaio “O narrador”. Nisso, a música country lograria a união entre arte e vida defendida pelo filósofo.

Assim, se o meliorismo aqui se abre para conteúdos não explicitamente progressivos, parece manter, no entanto, a exigência de que eles sejam, ao menos, relativamente (ou comparativamente) progressivos. E é de se notar que não há qualquer condenação ao caráter excessivamente sentimental da música country – reconhecido tanto por seus fãs quanto por seus críticos (embora com sinais valorativos opostos) – visto aqui não como falso, apelativo ou alienante, mas apenas como apropriado ao público a que se destina – que, ao contrário dos intelectuais, não teriam sido treinados a inibir emoções mais fortes – e que conseguiriam, através da música, a “liberação emocional fácil” que procurariam e necessitariam.

Richard Shusterman afirma, de fato, procurar inverter o sinal normalmente atribuído ao prazer e ao serviço à vida (ambos, para ele, corporificados na arte popular) por parte da arte: pecados para a doutrina estética tradicional – e que lhe serviriam de base para a condenação do entretenimento – tornariam-se, na filosofia pragmatista, valores cruciais (idem, 2007, p. 142). Mas note-se que, se não adota a dicotomia entre entretenimento e arte (e sua irmã gêmea entre prazer e saber), tampouco a recusa completamente: da perspectiva “meliorista”, entretenimento e arte, saber e prazer, convivem; mas apreciações que envolvam prazer sem nenhum saber envolvido (por simples que seja, como na música country) não parecem merecer o nome de arte, esta exigindo algo mais que o mero entretenimento. A defesa do prazer faz parte de um resgate dos elementos corporais da experiência estética – que teria sido empobrecida pela separação entre arte e vida promovida pela arte erudita e a estética a ela atrelada, “onde a ardente satisfação coletiva requintou-se na forma de uma apreciação anêmica e distanciada de poucos” (idem, 1998, p. 45) – mas, para que tal tipo de experiência possa efetivamente ocorrer, a atenção deve sim estar, a seu ver, atrelada ao prazer, ambos alimentando-se reciprocamente e contribuindo para torná-la mais plena:

[...] apreciar arte não é ter certas sensações prazerosas que poderíamos obter de outras coisas, como um bom expresso ou banho de vapor. [...], é, antes, ter prazer em perceber e entender as qualidades e significados da obra particular, onde tais prazeres

tendem a intensificar nossa atenção de uma forma que ajuda nossa percepção e compreensão dela. (idem, 2007, p. 143, tradução nossa)

Nessa linha, mesmo questionando as oposições binárias tradicionais entre arte e entretenimento, conhecimento e prazer, o filósofo não parece abrir mão dos primeiros termos dessas dicotomias, e mantém a ideia de que as obras possuem um valor intrínseco (que não estaria em relação de oposição ao valor funcional das mesmas). Quando procura definir em que consistiria esse valor intrínseco, Shusterman encontra dificuldades, e deixa o conceito bastante aberto. Segundo ele, a perspectiva pragmatista – que julgaria as ideias por suas consequências, e não por seu pedigree (ibidem, p. 133) – exige que se encare o campo dos valores como algo que se move com o tempo, “alterado pelas consequências de mudanças de circunstâncias e comportamentos”, de maneira que “todos os valores estão sujeitos à mudança, mesmo os intrínsecos”. (ibidem, p. 149) Recusando a ideia de um valor em isolamento absoluto, mantendo-o dentro de uma relação sempre sujeita a mudanças, o filósofo procura resolver a questão do valor intrínseco propondo que este existiria em coisas avaliadas não *em si* mesmas, mas *por si* mesmas, ou seja, poderíamos falar de valor intrínseco quando se aprecia algo por si mesmo, e não como meio para outro fim. (ibidem, p. 151) Naquilo em que procura diferenciar o intrínseco do instrumental, a proposta não parece se distanciar muito da tradição que nos vem desde Kant, como se nota; mas o importante aqui, para o autor, parece ser que eles se diferenciem sem que tenham que se opor: pode-se apreciar uma refeição sem que se pense em suas características nutritivas. Restaria de objetivo, nessa noção de valor intrínseco relacional, ao menos dois pontos: o fato de que envolveria fatores objetivos (como, no exemplo, a qualidade da comida e seu preparo), e o fato de que se manifestaria em respostas comportamentais objetivamente observáveis (como aprovação, satisfação, padrões neurológicos). (ibidem, loc. cit.)

Shusterman sustenta, de qualquer maneira, a ideia de que existe para a arte popular, assim como para as outras, espaço e mesmo a necessidade de “um julgamento de seus sucessos e fracassos do ponto de vista estético” (idem, 1998, p. 103). A inegável inserção da música popular na indústria cultural não é o suficiente para que se a desqualifique como um todo, o trabalho da crítica sendo – entre outros – o de identificar aquilo que dentro desse manancial escaparia de algum modo a seu controle, o que só poderia ser feito adotando-se critérios compatíveis com o meio, mas que, uma vez adotados, parecem servir de parâmetro para um julgamento estético que pode ser compartilhado, com ao menos algum grau de objetividade. Assim, a reflexão sobre a arte popular se torna necessária para que seus rumos não estejam sujeitos exclusivamente às pressões do mercado. Para o filósofo, “a arte popular *deveria* ser

melhorada, porque ainda deixa muito a desejar” (ibidem, loc. cit., grifo do autor); e o pensamento teórico teria alguma contribuição a oferecer nesse sentido.

1.3.2 O “particularismo” de Theodore Gracyk

Os limites da estética filosófica tradicional e a necessidade de ampliação do conceito para que se possa aplica-lo à música popular são também constatados por outro filósofo norte-americano, Theodore Gracyk (2007, p. 14, tradução nossa⁵¹):

À medida que artistas conscientemente obscurecem a fronteira entre o mundo da arte e a “vida real”, torna-se cada vez mais evidente que os valores artísticos e estéticos estão em desacordo com a teoria estética tradicional. [...] distorcemos importantes verdades sobre a cultura popular se nosso único padrão para o mérito estético deriva do modelo das Belas artes.

Daí sua defesa de uma “nova estética” que, contrariamente à análise tradicional que costuma enfatizar “a contemplação desinteressada de um objeto distinto”, nos levaria “a procurar recompensas estéticas em qualquer consciência direcionada de uma situação.” (ibidem, p.38) Note-se que, diferentemente da concepção de Shusterman, que, mesmo criticando a doutrina estética tradicional não deixava de aplicar alguns de seus pressupostos, Gracyk propõe uma visão de estética que possa abranger, sem hierarquizar – ainda que considerando-as em suas diferenças – desde as experiências envolvidas nas mais avançadas manifestações de vanguarda até as propiciadas por um passeio pela vizinhança: “Devemos esperar encontrar valor estético em qualquer experiência perceptiva apreciativa” (ibidem, loc.cit.).

Nesse sentido, em que absolutamente qualquer objeto ou situação pode dar margem a uma experiência estética, esvaem-se os pilares da autonomia, do “desinteresse” e da complexidade formal em que se assentava boa parte da doutrina estética; para o filósofo, toda e qualquer avaliação estética só poderia se dar dentro de um contexto específico, de acordo com casos particulares e não partindo-se de ideais pré-estabelecidos: “Qualquer característica particular é esteticamente boa ou ruim, melhor ou pior, em virtude de sua participação em um certo contexto. Aprendemos a avaliar diferentes coisas em relação a diferentes escopos de contexto.” (op. cit., p. 36-37) Assim, a tradição desenvolvida pelas belas-artes teria criado ambientes favoráveis a um tipo de apreciação “distanciada”: nos museus, apreciaria-se um objeto por vez, a atenção ficando totalmente concentrada nessa apreciação; nas salas de

⁵¹ O mesmo valendo para as próximas citações dessa mesma obra.

concerto, a música também deveria ser apreciada em absoluto silêncio, sem competição perceptual de qualquer ordem, as palmas só estando autorizadas depois da apresentação total de uma peça, nunca nos intervalos entre os movimentos. “As disposições corporais ‘apropriadas’ facilitam uma contemplação ‘distanciada’ do objeto estético” (ibidem., p. 37). Mas estes ambientes que demandam uma resposta “distanciada” seriam apenas exemplos de contextos bastante específicos, cujas exigências não seriam necessárias e estariam longe de se aplicar à maior parte das experiências estéticas que efetivamente ocorreriam no dia a dia. Eis aqui um ponto em comum entre ele e Shusterman: a ideia de que o “[...] valor estético não está necessariamente em concorrência com valor funcional.” (ibidem, p. 40), e talvez num sentido ainda mais exacerbado: “A música colore profundamente todo ambiente do qual participa. Portanto, qualquer situação envolvendo música popular pode ser avaliada esteticamente” (ibidem, p. 38). Não se pode negar a tal concepção o mérito da abrangência. É inegável que a maior parte da recepção da música popular urbana não se dá por uma escuta concentrada, contemplativa, desinteressada – ou como se quiser chamá-la (ainda que tal escuta seja sempre possível e mesmo, em alguns casos, requerida).⁵²

Na adaptação da estética filosófica a esse quadro, tendo em vista a música popular, pode-se notar na concepção do autor uma espécie de diminuição das pretensões generalizantes e unificadoras; o que implica, dentre outros aspectos, a admissão de que a análise da música popular sem recurso a casos específicos e apenas pelo viés estético não pode esgotar a complexidade do objeto. Nesse sentido, nota-se tanto em Gracyk quanto em Shusterman uma espécie de embate em duas frentes: se por um lado – o da filosofia que observa a música popular – parece ser preciso lutar contra os preconceitos carregados pelos critérios canônicos, evidentemente inadequados para sua apreciação (ao menos, sem uma adaptação considerável); por outro lado – o da filosofia sendo observada pela música popular – parece ser também preciso

⁵² Pesquisa publicada em 1990, conduzida na Suécia por Celia von Feilitzen e Keit Roe (apud NEGUS, op. cit., p. 28) com crianças e jovens de até 24 anos, constatou que em 75 a 90 por cento dos casos a audição de música se dava concomitantemente a alguma outra atividade. Parece razoável supor que tal fenômeno ocorra também – e ainda mais – em outros países, e que as transformações ocorridas nas últimas décadas, multiplicando as possibilidades de se acompanhar musicalmente as mais diversas atividades cotidianas, possa mesmo ter aumentado esse percentual. É claro que se poderá argumentar que este ganho de abrangência se faz em detrimento da pertinência: a afirmação de que a experiência estética pode se relacionar com absolutamente tudo é paradoxalmente bastante próxima de seu oposto, o de que não haveria mais possibilidade de uma “verdadeira” experiência estética, ou ao menos especificamente estética, dada sua diluição no mundo contemporâneo. A aparente abertura infinita de possibilidades não deixa de se confundir com o fim delas; o sinal se invertendo conforme o ângulo da visada sobre o fenômeno da generalização do estético. Não é difícil perceber que caímos aqui, novamente, – agora da perspectiva específica da estética – no (não) paradigma do chamado pós-modernismo: a dissolução das antigas fronteiras é a evidência a ser analisada; as posições diante dela variando em diversas combinações e gradações possíveis.

uma luta no sentido de provar que critérios estéticos possam ter realmente alguma relevância para a compreensão do fenômeno. Posta a divisão histórica entre arte erudita e popular e a adesão da estética filosófica à primeira, não raro as áreas que se voltaram para a música popular tenderam a assumir a divisão pelo lado oposto, desconsiderando a estética como relevante à abordagem do objeto, já suficientemente valorizado por sua expressão política, social e cultural.

É assim que Gracyk acusa certo preconceito advindo dos estudos em música popular em sua negação da importância da dimensão estética na apreciação desse objeto, como se esta estivesse inevitavelmente atrelada a um elitismo eurocêntrico sem grande importância para a análise, que deveria obedecer a outros princípios, vinculados à prática social. Tal ponto de vista pecaria, em sua opinião, justamente por manter uma visão estreita do conceito, que ignoraria as tentativas mais recentes de ampliação do campo da experiência estética. Baseado nelas, o filósofo defende não haver conflito essencial entre o estudo de música popular e a estética filosófica, mas admitindo que aquela não pode se resumir a esta, que constitui, no entanto, uma inegável dimensão daquela: “Concordar que a música é sempre prática social não demonstra que a música seja *apenas* prática social.” (GRACYK, op. cit., p. 1) Desse modo, o filósofo propõe que a atenção dada às dimensões social e política não deve se fazer em detrimento da estética, que frequentemente e frutuosamente com elas interagiria.⁵³

Também Shusterman, como vimos, sentiu a necessidade de justificar uma visada prioritariamente estética diante de objeto tão carregado de outras dimensões, e sua argumentação enfatizava a necessidade tornar legítima a satisfação que se obtém – inclusive os intelectuais – com a música popular. Nesse ponto, Gracyk (ibidem., p. 24-25) condena Shusterman por tentar dar legitimidade ao popular procurando nele por exemplos que exibiriam valores estéticos normalmente reservados à “alta arte”. Em primeiro lugar por considerar que não há sentido em elevar o popular ao status de “arte”, conceito que carregaria uma longa história e de tal forma aberto que seria incapaz de fornecer critérios de valor. Tal intuito acabaria

⁵³ Gracyk discorda do que chama de “tese de relevância social” (*Social Relevance Thesis*) – típica, a seu ver, de diversas abordagens da música popular – apenas em seu desprezo à estética como elemento relevante para a análise do objeto, mas concorda com seu pressuposto de que os indivíduos e suas respostas estéticas estariam socialmente situados: “Os gostos musicais sempre refletem valores instrumentais contingentes tornados relevantes pela posição social de um ouvinte” (op. cit., p. 47). Nesse sentido, a educação teria um papel importante na formação do gosto, mas o norte-americano frisa que não se deve equiparar “educação” a “educação formal” (ibidem, p. 125): qualquer escuta pressupõe algum tipo de aprendizado, um conhecimento adquirido que a possibilitaria, “Os seres humanos aprendem a escutar. Cada ouvinte constrói um mapa ou modelo conceitual *para* a escuta”. (ibidem, p. 147) Daí sua contestação da tradicional divisão entre o “escutar” que pressuporia atividade e o “ouvir”, que pressuporia passividade (não raro aproximando a postura da maior parte dos ouvintes da de animais ou de crianças): “Todo conhecimento adquirido – tácito ou consciente – sobre a organização musical contribui para a escuta, como algo distinto da audição da infância.” (ibidem, p. 145).

por assumir uma diferenciação problemática entre o que é arte e o que não é no escopo de valorizar aquilo que o seria, o que implicaria negar o caráter de “arte” da maior parte das músicas. Em segundo lugar, por considerar que seria desonesto afirmar que a música popular atingiria padrões de excelência reconhecidos pela estética tradicional. Mesmo quando isso de fato ocorre, e o filósofo admite que por vezes esse é o caso, o que haveria seria uma espécie de coincidência não planejada:⁵⁴ ainda que a música popular possa por vezes encaixar-se em critérios válidos para a estética tradicional, os padrões por aquela normalmente seguidos seriam outros e incompatíveis com os desta.

É assim que, em contraposição à tentativa de se utilizar um mesmo critério, ainda que renovado, para se avaliar os diferentes tipos de música, Gracyk propõe uma multiplicidade de critérios que deveriam variar conforme o objeto que se tiver em vista, levando em consideração as particularidades que o constituem: a música popular seria, então, “como qualquer outra no seguinte sentido: cada gênero exige que os ouvintes apliquem habilidades e capacidades culturalmente apropriadas. A avaliação exige padrões locais de mérito, incluindo os estéticos. Esses padrões refletem inúmeras contingências históricas.” (ibidem, p. 4) Além de variar de acordo com o gênero que se avalia (ou os gêneros, já que “hibridismos” de toda ordem são empreendidos e parecem mesmo estar na origem de qualquer um dos gêneros estabelecidos), tais padrões também poderiam variar de acordo com a função que se espera que uma música cumpra.⁵⁵ Ainda que admitindo uma capacidade universal humana para a avaliação estética, o autor se recusa a vinculá-la a quaisquer princípios universais de avaliação. Em lugar destes, propõe o que chama de “particularismo”, conceito que pretende atribuir um papel importante à sensibilidade desenvolvida pelo ouvinte para a percepção de propriedades estéticas, o que não exigiria um aprendizado formal: pode-se desenvolver tais capacidades apenas pelo hábito da escuta, sem necessariamente estar consciente delas, ou de descrevê-la em termos técnicos;⁵⁶ o conhecimento relevante seria o prático, e não o entendimento intelectual (ibidem, p. 85). Assim, na avaliação de qualquer tipo de música, ganha aqui especial importância “o esquema musical

⁵⁴ “um pouco como preparar uma refeição suntuosa e depois descobrir, quando provocado, que ela está coincidentemente de acordo com os padrões de nutrição com que seus detratores a haviam rejeitado.” (idem, ibidem, p. 25)

⁵⁵ “Para resumir: alguns ouvintes valorizam o rock como uma oportunidade de apreciação estética. Mas mesmo quando o fazem, há mais de um padrão para se avaliar esteticamente a mesma música. A música popular se destina a diversas funções. Diferentes padrões de critério se aplicam à mesma música, conforme ela atenda a diferentes funções em diferentes contextos. Como consequência, a mesma música é instrumentalmente valiosa para facilitar experiências múltiplas que têm diferentes níveis de valor estético”. (ibidem, p. 123)

⁵⁶ “Assim como se aprende a equilibrar-se em uma bicicleta equilibrando-se de fato em uma bicicleta, a escuta apropriada surge da escuta.” (ibidem, p. 96)

adquirido que os indivíduos aprendem e aplicam à música”. (ibidem, p. 77) Cada gênero específico de música possuiria um esquema próprio, e um ouvinte poderia ser fluente em vários deles, conforme esteja familiarizado com seus idiomas; por outro lado, a mesma percepção estruturada por tal ou tais esquemas poderia ser um obstáculo para uma apreciação apropriada de um gênero desconhecido.⁵⁷ Uma recepção minimamente condigna teria como requisito, segundo o filósofo (aqui, seguindo Robert Hatten), dois tipos de competências: a estilística, ligada à compreensão das características básicas de uma determinada categoria de música; e a estratégica, que se refere à capacidade de identificar o que seria mais importante em uma canção ou peça musical específica. (idem, ibidem)

Como se nota mais uma vez, a abordagem de Gracyk possui um grau de abertura que a torna bem adaptada à fragmentação e multiplicação dos pontos de vista que vimos caracterizar muito do desenvolvimento recente dos estudos em música popular. Se cada gênero de música tem seus próprios critérios, para entendê-los seria preciso, de acordo com o autor, examinar sua constituição, história, pré-requisitos; enfim, compreender seu significado a partir da experiência daqueles que a produzem e ouvem, e não de uma perspectiva externa:

Ouvir de dentro de uma cultura é ajustar a escuta ao tipo de música ouvida, compreendê-la com os hábitos de escuta historicamente apropriados, e ouvi-la imaginativamente, com expectativas ou projeções imaginativas apropriadas ao estilo de música em questão. É, em resumo, pertencer a uma cultura musical específica que exige um capital cultural distinto. (idem, ibidem, p. 126)

⁵⁷ Embora Gracyk não faça grandes referências a estudos desse tipo, talvez seja relevante assinalar que nesse aspecto sua teoria poderia buscar apoio nas ciências cognitivas. Para o neurocientista Daniel Leivitin, em qualquer situação, esquemas constituiriam o arcabouço do nosso entendimento, informando nossos modelos e expectativas cognitivas. Formariam o sistema no qual situamos os elementos e interpretações, enquadrando a percepção, o processamento cognitivo e a própria experiência. (2011, p. 262-263) Não estariam desde sempre implantados no cérebro, pelo contrário, seriam construídos e reconstruídos de acordo com a experiência de cada indivíduo, sujeito às mais diversas influências do meio e à apreensão pessoal delas. Seria o esquema que nos permitiria processar estímulos externos e dar-lhes uma interpretação adequada, muitas vezes “preenchendo” lacunas que não estavam presentes – “inventando”, de certa maneira, elementos requeridos pela expectativa do esquema, necessários para seu processamento e funcionamento coerente. Da mesma maneira, a recepção de estímulos para os quais não haveria nenhum esquema adequado impediria a apreensão de qualquer coerência ou sentido presente naquilo que se recebe, ao menos até que se forme um novo esquema capaz de enquadrá-los. É exatamente isso que aconteceria no caso da música: “Também temos esquemas musicais, os quais começam a se formar no útero e são elaborados, corrigidos e informados das mais diversas maneiras sempre que ouvimos música. Eles incluem o conhecimento implícito das escalas normalmente usadas, por isso a música indiana e paquistanesa, por exemplo, nos soa ‘estranha’ quando a ouvimos pela primeira vez, o que não acontece com as crianças”. (idem, ibidem, p. 134) Daí que, embora o autor considere que a música se comunica através de uma violação sistemática das expectativas – em qualquer um de seus âmbitos (altura, andamento, timbre, etc.) – ressalta que a própria noção de violação só faz sentido mediante a existência de uma expectativa: nas variações de uma melodia, por exemplo, “precisamos de uma representação mental do que é a melodia para saber – e apreciar – quando o músico fez-lhe alterações” (ibidem, p. 195). O esquema seria o responsável por essa representação mental, e dependeria da familiaridade do ouvinte com determinado tipo de música.

É inegável que tal concepção carrega uma boa dose de relativismo, mas sem levá-lo ao extremo. O ângulo pelo qual o filósofo aborda a música popular é a estética. Nos momentos em que se aproxima de uma definição do que entende por esse conceito, procurando distanciar-se de princípios universais ou de qualquer generalização demasiadamente fechada ou metafísica do termo, o autor não deixa de pagar o preço da abrangência avançando pouco e caindo numa espécie de tautologia.⁵⁸ Em meio às voltas, é possível discernir, contudo, algumas características fundamentais do que o filósofo entende ser o fenômeno estético: baseia-se evidentemente na percepção, essa percepção está inserida numa experiência – que é mais importante do que o objeto ou a situação percebida em si – e essa experiência está atrelada a uma avaliação. Trata-se, por certo, de uma visão bastante aberta de “avaliação”; ao levantar a questão do que significaria dizer que algo é “esteticamente bom”, Gracyk afirma: “Eu interpreto o simples ‘Essa música é boa’ como uma afirmação sobre seu valor instrumental em prover uma experiência estética valiosa para um ouvinte informado” (ibidem, p. 76). Mas notemos aqui que um elemento foi acrescentado: a necessidade de um ouvinte informado. A ausência de princípios avaliativos universais não implica na igualdade de todas as avaliações: nem todas elas seriam igualmente justificáveis; entram em cena aqui as tais competências estilística e estratégica. Certas críticas poderiam expor claramente menos as falhas de determinado gênero ou música que o desconhecimento por parte de seu autor da linguagem em questão. Faltar-lhe-ia, nesse caso, competência estilística, o que tornaria seu julgamento indigno de confiança.⁵⁹ Como se nota, embora o autor recuse princípios fixos para se avaliar música, parece aceitar um para se avaliar ouvintes: a posse da competência estilística, sem a qual não se pode pôr em

⁵⁸ Como se nota nessa sequência que se desenrola – em meio a diversos exemplos concretos (que suprimimos da citação) – no intervalo de pouco mais de uma página: “As propriedades estéticas [...] são características perceptivas de objetos, situações ou eventos que qualquer pessoa cita como contribuindo diretamente para - ou prejudicando - o valor estético de uma experiência. [...]. Os usos estéticos de termos se referem a características positivas ou negativas que tornam uma experiência mais ou menos valiosa como a experiência que ela é. Estas características baseiam a experiência apreciativa de um objeto ou evento e fazem a experiência digna de apreciação. [...] podemos dizer que a música popular é esteticamente valiosa quando contribui com aspectos de uma experiência esteticamente valiosa. Qualquer experiência torna-se estética quando a pessoa tendo a experiência a avalia como tal, como uma experiência que vale a pena ter ou não.” (ibidem, p. 39-40)

⁵⁹ Como exemplo desse tipo de julgamento, o autor oferece uma avaliação relacionada ao blues que – ainda que quisesse demonstrar uma disposição para a apreciação da “autenticidade rústica” das manifestações populares – mantendo-se numa perspectiva externa e carregada de preconceito, faz um julgamento negativo que demonstra uma absoluta incapacidade de compreensão daquilo que caracterizaria o gênero (ibidem, p. 77-87). Encontramos um exemplo perfeitamente correspondente, no âmbito nacional, na seguinte declaração dada pelo sr. Álvaro Salgado (apud: WISNIK, 2004a, p. 135-134) a respeito do samba, em 1941: “[...] o samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiamos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. [...] Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco nos importa de quem ele seja filho”. Não seria difícil, nos dias de hoje, encontrar pela internet diversas declarações de teor semelhante – com relação ao funk, por exemplo.

prática a competência estratégica que, aplicando ou confrontando aquele saber genérico a uma peça específica, seria capaz de descobrir o que nela seria mais notável. Essa capacidade de apontar para aquilo que é “saliente” diferenciaria os ouvintes e seus respectivos julgamentos; porém, mesmo dentre aqueles que a possuem, e que portanto poderiam avaliar a linguagem em questão de uma perspectiva interna, não se deve esperar, segundo o filósofo, que julguem da mesma maneira – dadas as inúmeras diferenças possíveis entre indivíduos (formação, interesse, talento etc., mesmo de dentro de uma mesma cultura) –, nem que todos os julgamentos tenham necessariamente o mesmo valor; embora uma tal hierarquização só pareça possível de uma perspectiva interna, mediante uma validação interpessoal que busque se adequar a um ponto de vista imparcial. (ibidem, p. 129) De qualquer modo, notemos que, para além de todo o “particularismo” que procura recusar universais quebrando hierarquias e reconhecendo o caráter ativo do público de música popular, evita-se o total relativismo, posto que, “como podemos distinguir melhores de piores exemplos de música popular, uma estética da escuta popular não implica que toda essa música seja igualmente boa”⁶⁰. (ibidem, p. 133)

Nessa espécie de caráter “ontológico” que dá à avaliação na experiência estética, Gracyk deixa o quadro mais aberto e maleável que Shusterman – dado o caráter bastante livre do que se entende por “avaliação”. Aqui, talvez, o principal ponto a opor as duas concepções. Montando a problematização em termos esquemáticos: a perspectiva de Shusterman pode ser acusada, pela de Gracyk (conforme já assinalamos), de pecar por se prender a apenas algumas manifestações populares, mantendo com relação a elas um posicionamento ainda dependente de velhos conceitos (por exemplo, o de “arte”) que já não mais se aplicariam, a não ser para as áreas específicas em que foram criados, o que o levaria a adotar com relação a boa parte da música popular uma avaliação externa, carregada de pré-conceitos; a perspectiva de Gracyk poderia ser acusada, pela de Shusterman, de, em meio à abrangência imparcial que procura resguardar, adotar um posicionamento conservador, integrando e reforçando o status quo em suas definições, sem nenhum comprometimento com o favorecimento da vida humana. Pairando no ar, a dicotomia entre uma espécie de universalismo que por mais cuidadoso que seja não pode evitar de ser considerado autoritário, e uma espécie de relativismo que, da mesma maneira, não pode evitar de ser acusado de irresponsável; questão que ultrapassa em muito o tema aqui abordado e parece atravessar os mais diversos campos da experiência contemporânea.

⁶⁰ Admitamos, no entanto, que para o autor essa diferenciação parece só poder ser feita de maneira legítima de um ponto de vista “interno”, o que mantém o relativismo num alto grau, posto que avaliações de gêneros ou grupos com gostos diferentes dos nossos não atingiriam essa condição.

Nesse ponto, convém descrever a diferenciação feita por Gracyk entre “percepção” e “avaliação”. Embora ambas pressuponham padrões aprendidos e construídos pelos indivíduos de acordo com as informações a que tiveram acesso, estes seriam mais decisivos na avaliação que na apreciação. É nesta que se localizaria a experiência estética propriamente dita, valorizada por si mesma, de maneira não instrumental. Posto que qualquer atividade humana pode ser valorizada por seu valor instrumental, uma experiência estética positiva com um objeto pode gerar a conclusão de que aquele mesmo objeto poderia gerar para outros uma experiência similar; neste caso, atribuiria-se ao objeto um valor instrumental: o de poder gerar uma experiência estética satisfatória (ou seja, uma experiência que se pode valorizar por si própria). Este seria o terreno da avaliação. Na apreciação o ouvinte se entregaria à audição tendo o prazer como guia; na avaliação, esse ouvinte, de certo modo, transfere o prazer proporcionado pela escuta para as características da obra. A apreciação seria o julgamento avaliativo de uma experiência específica, não fundamentalmente comparativa e nem sempre levando à atribuição de um valor instrumental, podendo ser esteticamente valiosa ainda que não possa ser repetida, gerando um conhecimento que normalmente permaneceria tácito. A avaliação, por sua vez, procuraria se abstrair de qualquer experiência particular; fundamentalmente comparativa, atribuiria valor ao objeto responsável pela experiência, requerendo para isso uma articulação de alguns critérios gerais que contribuiriam para elementos repetíveis da experiência; suas conclusões baseando-se em critérios que se poderia especificar antes da experiência com qualquer exemplo particular do tipo de coisa que se avalia (GRACYK, op. cit., p. 110).

Como se nota, no que o filósofo define como apreciação está uma experiência pessoal e intransferível. O valor estético estaria presente nela de maneira não instrumental, na forma do (des)prazer sentido, no encontro único da bagagem trazida pela formação do ouvinte com as propriedades estéticas (e também possivelmente não estéticas) que surgem da escuta de uma determinada peça musical em circunstâncias específicas. A avaliação, por sua vez, se basearia nessa experiência e/ou outras experiências proporcionadas por essa mesma peça musical, mas o valor estético se tornaria aqui instrumental, transferindo-se da experiência para a música, objeto público que se considerará propício ou não à vivência de apreciações prazerosas. Muitas vezes, o prazer que se sente ao ouvir uma canção específica diminuiria com o tempo, sem que a avaliação que se faz dela necessariamente mude, podendo-se tornar até mais positiva com o tempo, conforme se descubra nela méritos não notados nas primeiras audições. Ocorre que, se na apreciação as propriedades estéticas surgem e são centrais, na avaliação uma série de valores não estéticos adicionais entrariam em cena; a experiência da música tendo tantas fronteiras

permeáveis, os padrões acabariam se tornando tantos que, para Gracyk, deveríamos assumir uma postura cética quanto à possibilidade de se sustentar comparações avaliativas.

Isso porque, em primeiro lugar – como vimos anteriormente – cada ouvinte desenvolveria habilidades específicas para a apreensão de determinado gênero musical (ou mais), e esse “particularismo” deveria nos fazer desconfiar de avaliações externas. Em segundo lugar, mesmo tratando-se de avaliações internas, diferentes propriedades podem se tornar mais ou menos salientes de acordo com interpretações individuais (embora, contanto que internamente, o confronto intersubjetivo de tais interpretações possa adquirir algum grau de objetividade). Finalmente, diferentes propriedades podem surgir de uma mesma peça conforme os usos que se façam dela: “[...] quando múltiplas funções geram múltiplas avaliações estéticas de uma mesma coisa, não temos nenhuma base para colocá-las todas na mesma categoria geral para fins de avaliação estética.” (ibidem, p. 123).

Frisemos mais uma vez que o filósofo evita enquadrar a música popular na categoria de “arte”, com o que a livra de obrigações possivelmente exigidas pela inércia da história e do uso que se fez do conceito durante os últimos séculos, abrindo-a para a perspectiva de uma “nova estética”, ligada ao cotidiano, movendo-se nele e podendo e devendo ser observada mais pelo prisma da experiência proporcionada que pelas obras em si mesmas. Valor e funcionalidade não se separam, de maneira que “a dimensão estética de qualquer peça de música popular não exaure tudo o que é relevante para avaliá-la.” (ibidem, p. 118-119). Assim, a impossibilidade de critérios globais para se avaliar a música popular derivaria não apenas do fato de que cada estilo cria seus padrões locais, nem tampouco dele somado à variabilidade interna a cada estilo na importância dada por cada indivíduo a tais ou quais propriedades mais ou menos desejáveis, mas também porque, estando a música popular destinada a múltiplas funções, diferentes padrões de critérios poderiam ser aplicados à mesma música, conforme a função que cumpra e o contexto em que se insira. Sendo a avaliação uma tentativa de se abstrair da experiência pessoal, não instrumental e experiencial da apreciação um valor instrumental e objetivo de uma peça específica, seu alcance será sempre limitado, jamais generalizável, na medida em que “ignora questões sobre *quem* vai querer as coisas que estão sendo avaliadas (...), o que farão com elas, e que situação específica ocuparão quando usá-las.” (ibidem, p. 127)

É essa a base do filósofo para se opor ao preconceito contra gêneros musicais e à imposição do “bom gosto”. Sendo a avaliação – categoria em que qualquer crítica se insere – uma tentativa de se generalizar uma apreciação individual, corre sempre o risco de incorrer, se não num etnocentrismo, num egocentrismo que ignora o valor de apreciações feitas a partir de perspectivas alheias: “Nem todo produto cultural valioso pode ser igualmente importante para

todos. Nem *deve* sê-lo. Devemos evitar a inferência precipitada que vai de uma obra sendo instrumentalmente valiosa à conclusão de que qualquer um que ouve música deverá valorizá-la”. (ibidem, p. 129, grifo do autor) O valor estético instrumental estando sempre embrenhado com outros valores instrumentais, a avaliação poderia facilmente resultar, por um lado, em autoritarismo – naquilo em que procuraria impor esses outros valores – e, por outro, simplesmente em erro – na medida em que ignoraria como valores alheios legitimamente podem também estar presentes em apreciações estéticas alheias: “há muito mais para o valor de um *tipo* de música que a realização estética de seus melhores exemplares” (ibidem, p. 108, grifo do autor). Claro está que diferentes tipos de música podem requerer diferentes modos de atenção, mas nisso o filósofo enxerga simplesmente uma questão de adequação, e nunca a superioridade de um tipo de atenção com relação a outra, ou a existência de uma “verdadeira” atenção diante da qual as outras seriam meros simulacros; do mesmo modo que nenhuma linguagem poderia ser considerada superior ou mais genuína que outra:

O instinto de linguagem humana leva ao desenvolvimento de muitas línguas, mas espero que ninguém mais queira dizer que algumas línguas naturais são mais genuinamente linguagem do que outras! Dada a relação estreita entre o nosso instinto de linguagem e o musical, por paridade de raciocínio devemos admitir que muitas músicas existem e muitos modos aprendidos de ouvir contam como escuta. (ibidem, p. 145)

Não se propõe com isso o abandono da avaliação: pelo contrário, ela parece constituir-se, para Gracyk, numa extensão de nosso impulso natural para a música. Mas deveríamos, segundo o filósofo, desconfiar dela, evitando qualquer generalização que pretenda ultrapassar as barreiras do ambiente “interno” em que legitimamente pode ser formulada; padrões para se avaliar a música popular só teriam sentido para aqueles que estariam interessados na continuação de uma cultura musical, mas deveríamos “bloquear tentativas de justificar uma cultura do gosto em geral. Um padrão só é justificado na medida em que faz sentido para pessoas específicas preocuparem-se com ele, em relação às circunstâncias reais em que suas decisões estão situadas.” (ibidem, p. 130)

Os limites do alcance da avaliação parecem encontrar um contraponto nas virtudes da apreciação. O autor trata muito menos desta do que daquela – o que é compreensível, dado seu caráter mais estritamente pessoal – mas nela parece estar a chave para que se evite os possíveis preconceitos carregados por aquela. Enquanto a avaliação teria como objetivo atribuir um ranking à música, de acordo com um foco voltado para um conjunto de propriedades preferidas (e, nessa medida, poderia levantar razões para se louvar ou condenar uma música sem sequer escutá-la), a apreciação estaria aberta à consideração de qualquer propriedade que a música

possa possuir; ainda que padrões aprendidos inevitavelmente desempenhem nela um papel – chamando uma maior atenção para tais ou quais pontos – eles aqui não levantariam expressamente barreiras intransponíveis, a escuta tornando-se não uma checagem do que se espera, mas sim uma exploração de possibilidades experienciais. (ibidem, p. 110-112)

É por esse caminho, inclusive, que Gracyk sustenta um de seus argumentos a respeito da relevância do elemento estético presente na música popular, e defende sua importância – na interação com os elementos sócio-políticos – como uma espécie de porta para intercâmbios culturais, incentivando a comunicação, o respeito e a tolerância. A experiência da música traria sempre um engajamento com uma comunidade humana maior. Preconceitos sociais ou políticos frequentemente fariam com que as pessoas tivessem uma avaliação – externa – negativa de manifestações advindas de comunidades às quais não pertencem. Contudo, quando essas mesmas pessoas são capazes de se abrirem à apreciação de algumas dessas manifestações, podem ser “fisgadas” pelo elemento estético e, assim, abrir caminhos para conteúdos sócio-políticos que por outro meio estariam vedados. Adotando aqui uma distinção um tanto rígida entre o que é ou não estético, ou melhor, considerando como dada uma divisão que talvez seja um pouco mais nebulosa – dando a entender que o estético estaria na música e os significados sociais e políticos na letra – Gracyk se contrapõe à ideia da “tese da relevância social” de que o ouvinte sempre se basearia em valores prévios, estando aberto apenas a mensagens já endossadas de antemão. Mesmo que isso normalmente aconteça, haveria casos em que o ouvinte se sentiria atraído pela música, permanecendo – num primeiro momento – seja indiferente, confuso ou contrário ao que a mensagem da canção possa expressar. Para o filósofo, essa resposta desvinculada de consciência ou de importância dada à mensagem só pode ser considerada estética. E aqui o jogo poderia se inverter: em lugar de a relevância social determinar a fruição estética, a fruição estética poderia engendrar valores sócio-políticos (ibidem, p. 62). O aspecto estético da música popular, assim, poderia servir como um ponto de acesso entre comunidades, base intersubjetiva para que se possa respeitar e valorizar práticas que não as próprias. Note-se que não se trata de eleger como possível critério de avaliação das obras os efeitos políticos ou sociais que podem decorrer desse processo, mas sim de uma defesa da própria experiência estética proporcionada pela música popular (pouco importando a obra) como forma de comunicação, abertura livre de preconceitos, a tolerância e o respeito às diferenças parecendo figurar – aqui como em todo resto de sua concepção – como valor máximo.

E, desse ponto de vista, a proposição de Shusterman de que a música popular *deveria* ser melhorada não pode deixar de soar bastante autoritária. Ainda que as concepções de ambos

guardem diversos pontos em comum,⁶¹ para Gracyk, por mais que os gostos musicais sejam formados conforme as experiências de cada ouvinte, e portanto dentro dos limites por elas impostos, parece haver, dentro de cada “competência” formada por diferentes grupos, a possibilidade de avaliações e escolhas pertinentes que nada ficariam devendo a outras: nem melhores, nem piores, apenas adequadas aos objetos a que se referem; enquanto Shusterman, por sua vez, vê a arte popular como positiva apenas na medida de seu “potencial estético e sua grande capacidade de comunicação para uma práxis progressista”, reconhecendo também, por outro lado, “que as artes populares podem ser exploradas precisamente com objetivos de manipulação e de dominação social”, não podendo a crítica estética fechar os olhos diante de “suas falhas estéticas e seus abusos políticos”. (SHUSTERMAN, 1998, p. 11) Dessa perspectiva, dificilmente não se considerará o “particularismo” como uma celebração acrítica do existente.

Em sua defesa, Gracyk poderia argumentar que este é um efeito colateral decorrente da posição de imparcialidade que se procura assumir: se um de seus objetivos fundamentais é justamente a precaução contra julgamentos externos que menos analisam obras que demonstram (mesmo que involuntariamente) preconceitos, não se poderia sustentar a necessidade de qualquer teor de “negatividade” (da obra ou mesmo do pensamento) sem se cair em contradição;⁶² ainda que a avaliação seja elemento constituinte da experiência estética, qualquer tentativa de fundá-la em princípios estaria, para ele, fadada ao fracasso, e poderia trazer consequências negativas. O máximo a que o filósofo chega é admitir que pode-se criticar uma cultura e desejar sua melhora (coisa que ele não se preocupa em fazer), bem como as escolhas de um indivíduo *dentro* de uma determinada cultura (hipótese admissível dentro de um diálogo intersubjetivo interno a essa mesma cultura), mas não acha razoável que um “juiz imparcial” possa rejeitar todo o berço cultural de um indivíduo (2007, p. 130).

⁶¹ Ambos, empenhados em construir uma visão estética da música popular, dedicam boa parte de seus esforços no sentido de defendê-la dos ataques habituais advindos de meios mais intelectualizados, e parecem concordar que haveria muito mais atividade no “senso comum” do que suporia a crítica elitista, bem como que o ataque ao entretenimento se prenderia a uma noção de estética ultrapassada, que atribuiria a ela necessariamente uma função de absoluta transcendência, fechando os olhos para o que pode haver de estético em situações da vida realmente vivida, e para a possível contribuição da música popular para essas experiências cotidianas.

⁶² É verdade que Gracyk chega, por exemplo, a assinalar um teor de crítica social na obra do grupo Nirvana, diante do qual os grupos e intérpretes que lhe sucederam na parada de sucessos poderiam ser considerados conformistas (op. cit., p. 175). Mas não parece haver aí qualquer julgamento valorativo: sua intenção maior no trecho seria a de negar a ideia de Roger Scruton de que o sucesso do grupo estaria associado a um gosto musical decadente revelador da ordem social que o engendraria; trata-se, enfim, de mais uma defesa da música popular contra o elitismo tradicional ligado à música “clássica”.

Contra esse ideal de imparcialidade coloca-se Richard Shusterman, considerando-o ele mesmo um preconceito que, mesmo quando guiado por intenções “nobres”, resulta em um conservadorismo que não pode deixar de ser considerado nocivo:

[...] a ideia de que o ganho de uma atitude interventiva não contrabalança a perda sofrida pela filosofia em relação a seu ideal de reflexão neutra, de que a filosofia precisa manter-se pura, mesmo ao preço de tolerar a corrupção em outra parte, é em si puro preconceito. Essa imparcialidade rígida reflete o interesse de um conservadorismo restrito da classe dos filósofos, conservadorismo bem feliz em reforçar o *status quo*, integrando-o em suas definições filosóficas, ou simplesmente muito tímido ou tênue para se arriscar a sujar as mãos na luta tumultuada das transformações artísticas e culturais. Mais perigoso, o fetichismo da neutralidade desinteressada oculta o fato de o objetivo último da filosofia ser o de favorecer a vida humana, mais do que buscar a verdade pura por ela mesma. (op. cit., p. 35)

Por esse caminho, é de fato notável, em Gracyk, a ausência de qualquer preocupação relacionada a possíveis efeitos nocivos de algo como uma indústria cultural. Em meio a sua defesa do gosto pela música popular contra os preconceitos advindos dos defensores da música clássica (op. cit., p. 126-127), o uso constante da expressão “capital cultural” parece bastante revelador: não se aplica no sentido consagrado por Bourdieu, como uma espécie de extensão – do domínio econômico ao domínio simbólico da cultura – da ideia de que a posse de capital fundaria e perpetuaria as divisões sociais; mas sim no sentido de que diferentes atividades necessitariam diferentes tipos de capitais culturais, cada um adequado a seu uso. Da constatação de uma desigualdade que se deveria combater, passa-se a uma diversidade que se deveria respeitar. Tanto a música popular quanto a clássica ofereceriam objetos para a apreciação; normalmente, a apreciação do popular exigiria menos capital cultural que a do erudito, mas mais importante que essa diferença “quantitativa” seria uma outra, diremos “qualitativa”: a questão central não seria que uma exige muito e outra pouco ou nada, mas sim que elas exigem requisitos diferentes; não se trata de “quanto” capital adquirir, mas de “qual” adquirir de acordo com o objeto visado – o popular exigindo menos “investimento”, seria natural e justificável que as pessoas optem por ele, posto que propiciaria com mais facilidade (não necessariamente de maneira menos desafiadora ou engajada cognitivamente) recompensas perceptuais, afetivas e cognitivas. Tudo se passaria um pouco como no mercado: cada um fazendo suas compras levando em conta suas necessidades, seus recursos e as ofertas existentes, os seres humanos desenvolveriam e aplicariam o que lhes possibilitaria uma base – o “capital cultural” adquirido – de acordo com as circunstâncias; as variações se dando nos diferentes usos que ela possibilita e nas diferentes circunstâncias que a constroem. Gracyk parece concordar com os detratores da música popular quanto ao fato de ela possuir mais crédito que a clássica no gosto contemporâneo por se adaptar melhor à “cultura de consumo contemporânea”, da qual se tornou

“trilha sonora quase onipresente”. Mas o sinal valorativo da constatação aparece invertido; uma vez que não se poderia julgar qualquer estilo musical superior ao outro, a preferência por alguns deles pela maior parte da população para suas experiências estéticas parece carregar o mérito de falar melhor a “língua” do contemporâneo, ou atender com maior eficiência as necessidades dos “clientes”: em seu caráter “poliglota”, “a música popular ‘naturalmente’ atende às necessidades estéticas e comunicativas das pessoas que desejam música adequada para múltiplos usos cotidianos numa cultura de consumo”. (ibidem, p. 131)

Se o fenômeno contemporâneo da “generalização do estético” é visto por seus críticos como uma espécie de banalização da existência promovida pelo capitalismo que absorve a arte e tudo o mais no paradigma do consumo, em Gracyk ele aparece como algo natural, ganhando mesmo ares atemporais. Para ele, o embaralhamento do estético no cotidiano pode ter sido obnubilado por algum tempo pelo elitismo de concepções estéticas tradicionais, mas retomaria agora seu lugar aos olhos de uma nova estética: “Uma vez que admitimos que tanto objetos quanto ambientes convidam à avaliação estética, tenho dificuldade em encontrar uma experiência perceptual que não tenha propriedades estéticas” (ibidem., p. 193) O quadro é talvez o mesmo, mas, mais uma vez, com o sinal invertido: não é o estético que fica diminuído por sua incorporação à experiência ordinária, mas esta que se enriquece com a incorporação do estético. E assim, o fato de a música popular estar tão misturada ao cotidiano não diminuiria, e sim aumentaria sua importância.

Nisso, Gracyk caminha ao lado de Shusterman: para este também, aparentemente, a generalização do estético deve antes ser celebrada que lamentada.⁶³ Mas notemos que, ao menos na intenção deste autor, essa aprovação está atrelada menos a uma aceitação ou interpretação “neutra” do existente que a uma redefinição do conceito de arte que visaria, justamente, renovar seu potencial crítico, dotando-o de recursos mais democráticos e livrando-o do peso de uma história que o teria privado desse mesmo potencial (ainda que na tentativa de mantê-lo) ao afastar-se demasiadamente da experiência comum⁶⁴. Se o filósofo busca observar a arte de uma perspectiva mais ampla, não é para dissolvê-la em meio a outros produtos fabricados em série, mas sim porque essa abertura de foco “poderia guiar sua reconstrução caso

⁶³ “[...] não existe nenhuma justificação para a distinção nítida entre ambos [o útil e as belas-artes], nem tampouco razão para menosprezar as normas estéticas nas artes industriais e comerciais. Pode-se considerar uma vitória do poder da experiência estética sobre as tendências classificatórias da teoria e das belas-artes, o fato de que o desenho industrial e os produtos comerciais estejam desenvolvendo uma consciência mais estética e tornando-se mais gratificantes.” (SHUSTERMAN, 1998, p. 42)

⁶⁴ “Governado pelo que Danto chama de ‘imperativos históricos’, onde o sucesso artístico consiste em ‘produzir uma inovação aprovada’, o progresso artístico, ao menos neste século, tem tornado cada vez mais difícil a apreciação da arte para a maioria das pessoas”. (idem, ibidem, p. 42)

ela se perdesse e se tornasse estranha à vida e às alegrias da maioria das pessoas”. É contra esse perigo que se evita identificar a autonomia da arte com uma prática historicamente definida, ainda mais pelo fato de que “a prática tem sido formada sob condições históricas, sociais e políticas tão lamentáveis” (1998, p. 36). Como se nota, não há uma redução do potencial negativo da arte a uma dentre as várias opções disponíveis no mercado; procura-se as condições em que essa negatividade possa ser revitalizada. Ainda que o filósofo possa estar de acordo com Gracyk na constatação de que haveria um problema na “pretensão exclusivista de que a tradição comporta todo o domínio da arte legítima e da estética”, parece manter uma distância com relação a ele quando afirma, por exemplo, que “arrasar o nobre edifício da arte erudita para satisfazer a uma pressão populista em favor da nivelção seria um verdadeiro empobrecimento” (ibidem, p. 43).

No ponto essencial da discordância entre os filósofos, a tensão entre “universalismo” e “relativismo” que então se desenha, básica em qualquer área do pensamento contemporâneo, quiçá ganhe aqui, nesse seu desdobramento sobre a música popular, ainda maior pungência. Parece-nos que a própria possibilidade de se tratar academicamente desse objeto não poderia ter se dado sem o desenvolvimento do pensamento ocidental que, ao longo do século XX, deslocou o centro de gravidade do debate do primeiro termo da dicotomia para o segundo: foi preciso questionar o eurocentrismo, o etnocentrismo, o evolucionismo, ou no mínimo a universalidade da desqualificação generalizada do popular comercial por parte da tradição “cultura” para que se pudesse elevá-lo à condição de objeto analisável. Caminhando-se para o extremo desta relativização que desconstrói aqueles valores tradicionais, fica-se numa posição que, não podendo recorrer a novos fundamentos sem cair em contradição com a própria desconstrução, pode limitar-se a uma observação passiva, abstendo-se de julgamentos e que, nessa medida, não pode deixar de tender a um conservadorismo, ao apenas aceitar o existente. Evitando-se esse extremo de relativização, fica-se numa posição que corre sempre o risco de incorrer, em maior ou menor grau, naqueles mesmos “vícios” da tradição culta que tiveram de ser questionados para que a música popular pudesse ser elevada a objeto de estudo – reproduzindo, agora dentro do próprio âmbito da música popular, distinções entre níveis “alto” e “baixo” que implicam em desqualificações mais ou menos genéricas que poderão sempre ser apontadas – por aqueles que caminharam até o extremo – como semelhantes, em maior ou menor grau, àquelas com que a tradição culta ocidental europeia procurou desqualificar o popular urbano comercial.

1.4 Pensando a canção, do Brasil

1.4.1 Um olhar sobre os estudos contemporâneos

De um modo geral, parece possível afirmar que as mesmas tendências gerais que Keith Negus observava nos estudos de língua inglesa – com destaque para as “mediações” que revelariam complexidades avessas a concepções definitivas e unificadas – vêm prevalecendo também nos estudos nacionais. A título de exemplo, tomemos como amostra um dossiê sobre música preparado pela revista *ArtCultura* no segundo semestre de 2004. Já na apresentação, seu organizador, Adalberto Paranhos (2004a, p. 10), começa dizendo que “foi-se o tempo de uma História enclausurada em si mesma, [...]. Com a desmontagem de muitos dos andaimes nos quais ela se apoiava, a cada dia mais e mais se perde a nitidez dos contornos fixos.” Os artigos do dossiê, de autoria de especialistas em diversas áreas, mostram que o sintoma não é exclusivo da História. Discutindo a classificação da música em gêneros, tomando como base o samba e o samba canção, Cláudia Neiva de Matos mostra a dificuldade em se realizar demarcações nítidas, realçando a necessidade de se “combinar a análise da estrutura interna das canções com a observação do modo como elas são veiculadas, experimentadas e historicizadas pelo público receptor.” (2004, p. 21) Analisando uma mesma canção em três momentos diferentes, Adalberto Paranhos procura demonstrar que “uma canção não carrega, [...], um sentido unívoco, [...] que exprimiria sua essência. Pelo contrário, [...], historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos.” (2004b, p. 23-24) Idelber Avelar (p. 32-38) e Santuza Cambraia Naves (p. 39-45) avaliam o surgimento de novos atores e movimentos após a implosão do modelo emepibista: ele, vindo na explosão do heavy metal mineiro uma negação – dentre outras surgidas na mesma época – dos cânones da MPB, já então deglutidos pela indústria cultural e absorvidos por um modelo de política fraternal-progressista (simbolizado ali numa melancólica “tancredização” de Milton Nascimento) que não tinha mais nada a dizer à juventude; ela, vindo no rap uma transição do ideário ligado ao Estado-nação, típico da MPB, para um outro bem mais restrito, associado agora às comunidades. Marta Tupinambá de Ulhôa, pesquisando a recepção da música sertaneja na cidade de Uberlândia, atenta para a necessidade de uma “outra concepção de música em termos de sentido” (p. 64), em que o “artístico” possa ser considerado menos de acordo com os padrões acadêmicos que de acordo com o próprio circuito específico de produção, circulação e

recepção. Apenas o texto de Nei Lopes aparece ali, aparentemente, um tanto deslocado,⁶⁵ em sua defesa da etnicidade negra nas raízes da música brasileira e em sua crítica à desafricanização que estaria em curso. Mas como que sem deixar, no entanto, de compor o mesmo paradigma (ou justamente a atual ausência de *um* paradigma aceito e compartilhado), posto que sua luta por certa fixidez das raízes, se não deixa de reeditar uma querela existente desde que o samba é samba (matriz negra X idioma nacional), ganha seu sentido pleno, aqui, em contraponto ao caráter, diremos, “rizomático” de produções contemporâneas: “Pois esse pop milionário, sem pátria e sem identidade palpável, [...], é exatamente aquela parte da música dos negros americanos que a indústria do entretenimento desafricanizou” (p. 55); e também na medida em que se considerar que o debate promovido pelo movimento negro a respeito do tema da apropriação cultural é parte do quadro contemporâneo de fragmentação dos movimentos sociais, ancorados cada qual na identidade de seus sustentadores, em detrimento das organizações políticas de massa tradicionais.

Embora parcial, um tanto aleatório e não livre de imprecisões⁶⁶, um levantamento feito entre julho e agosto de 2015 nas bibliotecas digitais de teses e dissertações de cinco Universidades de São Paulo e Rio de Janeiro (USP, UNICAMP, UNESP, UFRJ e UERJ), em busca apenas de trabalhos realizados no presente século que trouxessem como um de seus assuntos principais o termo “música popular” ou “canção” mostra que os estudos relacionados ao tema são muitos e estão divididos pelas mais diversas áreas acadêmicas. Encontramos nada menos do que 389 teses e dissertações, o que revela um crescimento notável do número de monografias dedicadas ao tema, se considerarmos, por exemplo, que apenas na Universidade de São Paulo, entre 2001 e início de 2015, foram produzidas 124 teses e dissertações relacionadas à música popular, praticamente o mesmo que, no dobro desse tempo, produziu-se em *todo* o estado de São Paulo no final do século passado – 133 trabalhos entre 1971 e 1999 (apud: BAIA, 2010, p.9). Com isto, o acompanhamento de toda a produção atual sobre o tema parece tarefa impossível.⁶⁷

⁶⁵ Não consideramos, aqui, o texto de Arnaldo Contier, o único no dossiê que tem como foco a música erudita.

⁶⁶ Parcial por deixar de fora a maior parte das universidades brasileiras, aleatório pela escolha da amostragem que justamente estabeleceu essa exclusão, e impreciso – além de possíveis falhas humanas – pelo fato de um mesmo site, numa mesma busca e no mesmo dia, apresentar, por vezes, resultados diferentes; também porque nem todas as monografias relacionadas ao tema aparecem, necessariamente, numa busca através desses dois termos e, finalmente, pelo fato de que, embora a música popular ou a canção apareçam em todas elas como tópicos relevantes, em alguns casos não é o foco principal.

⁶⁷ Vale acrescentar mais um dado impressionante para sustentar o argumento: em trabalho apresentado também em 2015 e publicado no ano seguinte, Julio Diniz (2016, p. 150, grifo nosso) afirmava que “em levantamento recente para a minha pesquisa, feito a partir de dados (ainda e sempre precários) da CAPES, CNPq, FAPs, programas de Pós-Graduação, grupos de pesquisa, GTs e do mercado editorial, *1189 pesquisas que têm a música*

Não apenas pelo número, mas também pelo estado pulverizado em que se encontra. Apenas em nossa amostragem, por exemplo, constatamos uma enorme diversidade: a área de Música aparece em primeiro lugar (superando – diga-se – seu aparente desinteresse demonstrado pelo tema durante o século passado), com 37,5% dos trabalhos. Seguem-se as áreas de Letras (22,5%), História e Ciências Sociais (12,5% cada), Comunicação (4,5%) e Educação (3%)⁶⁸. Mas encontramos também estudos realizados em mais de dez outras áreas; inclusive em algumas – em princípio – inusitadas, como Arquitetura e Urbanismo (SILVA, 2011) ou Engenharia Elétrica (CARANHA, 2013). A diversidade dos objetos tratados, dos enfoques sobre os mesmos e das ferramentas teóricas utilizadas, como se pode supor, é gigantesca. Não apenas entre as áreas, mas também dentro de cada uma delas. Estuda-se desde os arranjos coletivos e atores sociais ligados ao Black Metal de São Paulo (MORAES, 2014) até as políticas públicas voltadas para o samba de coco em populações afrodescendentes de Pernambuco (ALMEIDA, 2011); O Rio de Janeiro é palco tanto de uma pesquisa sobre a vaidade e ressentimento dos músicos populares do início do século XX (SAMPAIO, 2011) quanto de outra sobre os amores e sensibilidades da cena Emo contemporânea (BISPO, 2009); Letras de Chico Buarque são perscrutadas por estudos que buscam nelas desde resquícios medievais (REI, 2007) até sinais da perda contemporânea da capacidade da canção de sintetizar os problemas nacionais (SANTOS, 2014); O mesmo Mikhail Bakhtin serve de ferramenta teórica tanto ao lado de Didier Guigue, para uma tese da área de Música que analisa a sonoridade e a montagem de álbuns brasileiros no pós anos 60 (MOLINA, 2014), quanto ao lado de Vigotsky e Benjamin, numa tese da área de Educação que analisa o processo de criação musical de crianças em uma oficina (SILVA, 2015).

Não há dúvida de que a tendência aqui, como nas mais variadas disciplinas das humanidades, é a fragmentação (talvez com a agravante de que os estudos a respeito da música popular não constituíram, ao menos por enquanto, nenhuma disciplina específica). Em meio a ela, a discussão sobre a dissolução dos cânones coloca questões a respeito do julgamento estético nas quais pode-se sentir ressoar a tensão que vimos se estabelecer entre as concepções de Richard Shusterman e Theodore Gracyk. Nas mais diversas áreas, a problematização dos cânones – em tempos de desconstrução das identidades – tem sido uma constante. Em nosso caso, ele se formou, na música popular, em torno da “linha evolutiva” cristalizada pela MPB.

popular como tema central ou periférico foram realizadas desde o ano 2000 nas faculdades de Letras, incluindo nessa lista TCCs de graduação, iniciação científica, monografias de especialização, dissertações de mestrado, teses de doutorado e trabalhos de pós-doutoramento”.

⁶⁸ Porcentagens aproximadas.

Surgida em meio a discussões sobre os rumos da música popular após a bossa nova, essa perspectiva foi – e segue sendo, mesmo que em menor escala – reforçada no âmbito acadêmico. Considerados então como os “pontos altos” do fenômeno da canção no Brasil, o samba, a bossa nova e a intensa movimentação dos anos 1960 tornaram-se focos privilegiados de pesquisas.⁶⁹ Dentre os fatores que favoreceram essa direção, a própria necessidade de elevação do objeto, então considerado pouco digno.

Se tal perspectiva contribuiu para que se desse o pontapé inicial para os estudos sobre música popular no Brasil, trouxe também problemas – ou, no mínimo, vazios – que hoje muitos consideram evidentes. Para o historiador Marcos Napolitano, essa preocupação com a legitimação do objeto estudado, levando as pesquisas a privilegiarem apenas os “gênios” e as “obras primas”, empobreceria nossa visão das relações entre música, história e sociedade, posto que seria

[...] inegável que nem sempre a obra-prima e o gênio explicam o lugar social e histórico da música popular nas sociedades de massa. As músicas para dança, os clichês poéticos, os padrões melódico-harmônicos simplificados também informam sobre o imaginário, valores sociais, preconceitos e mesmo sobre uma visão de mundo “*from below*”. (NAPOLITANO, op. cit., p. 166).

Realmente, diante da grande massa de trabalhos que tratam dos criativos e explosivos anos 1960 no Brasil, e mesmo do enorme prestígio desfrutado ainda hoje por artistas surgidos naquela década (e jamais alcançado pelos posteriores, alguns quiçá tão talentosos quanto aqueles), não deixa de ser surpreendente saber que o músico de maior vendagem no emblemático ano de 1968 não foi Caetano Veloso, nem Chico Buarque ou sequer Roberto Carlos, mas sim Oswaldo Nunes, com seu “Segura este samba Ogunhê” (apud LIMA, 1997, p. 6). A análise feita por Eduardo Vicente (2008) das pesquisas realizadas pelo Nopem (Nelson Oliveira Pesquisa de Mercado) entre 1965 e 1999 demonstra que, entre os 50 discos mais vendidos a cada ano, a “categoria” MPB emplacou apenas uma modesta média de 5,6 entre os anos 1965-1979, 8,8 entre 1980-1989 e 4,2 entre 1990 e 1999. Ainda que as pesquisas de

⁶⁹ Pudemos constatar, em nosso levantamento, que esses pontos continuam sendo importantes; diretamente como tema ou, mais comumente, como balizas para se pensar algum tema mais específico. O rap aparece também com frequência; se a tendência for mantida, poder-se-á afirmar que – ao menos no meio acadêmico – um novo cânone passa a figurar ao lado dos três primeiros. No que se refere a trabalhos dedicados a apenas um ou dois músicos em especial, aparecem com destaque Chico Buarque e Caetano Veloso: 17 referentes ao primeiro e 8 ao segundo, considerando-se que duas tratam de ambos e que não computamos aqui nem as monografias dedicadas primordialmente ao tropicalismo – que comumente trazem Caetano como personagem principal – nem as que focaram a movimentação musical dos anos 60 e 70 – que naturalmente trazem ambos como personagens centrais – nem os trabalhos que tiveram como objeto apenas a produção literária de Chico Buarque. Vale destacar que, mesmo com relação a esses cânones, a tendência também pode ser considerada de fragmentação: opta-se, em geral, pela abordagem de algum ângulo bastante específico, em detrimento de análises mais gerais.

mercado tenham sido feitas apenas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e que não digam respeito à imensa massa que sequer tinha dinheiro para comprar discos, ela nos dá base suficiente para afirmar que a maior parte da experiência da população com a música popular se dava fora do “circuito MPB”. Nesse sentido, Paulo César de Araújo (2003, p. 17), em seu estudo sobre a música dita “cafona”, argumenta que “ficou cristalizada em nosso país uma memória da história musical que privilegia a memória de um grupo de cantores/compositores preferido das elites, em detrimento da obra de artistas mais populares”, e aponta, na linha de Jacques Le Goff, para a necessidade de se ouvir, também em nossa música, os “silêncios da História”, sem os quais uma visão sobre a experiência da música popular no Brasil estaria incompleta.

Ora, se compartilharmos da visão de Shusterman com relação à necessidade de a estética elevar o popular a uma categoria superior – quiçá assumindo, em novos moldes, papéis que as belas-artes já não conseguiriam mais desempenhar – esse quadro tenderia a se manter inalterado; a não ser, no máximo, pela correção de algumas injustiças, que a análise do “valor intrínseco” de determinadas obras poderia reivindicar. A eleição dos cânones poderia se justificar por critérios eminentemente estéticos, neles repousando a música popular “em sua melhor expressão”.⁷⁰ Aqui, Gracyk certamente poderia embasar o lado oposto, atacando a exclusão da maior parte daquilo que efetivamente se vivencia em torno da música e atribuindo-a a um preconceito – ou “visão externa” – incapaz de reconhecer as habilidades de apreciação estética desenvolvidas por qualquer tipo de ouvinte. Como se nota, a acusação de “elitismo”, usada por Shusterman contra o campo das altas artes numa tentativa de elevação da arte popular, pode aqui ser colocada dentro do próprio campo da música popular; o que, se não deixa de dizer respeito a avaliações realizadas em qualquer parte do mundo, ganha entre nós ainda maior relevância dados os rumos tomados pela canção na história brasileira.

Mas antes de entrarmos nas especificidades nacionais, importa assinalar que essa espécie de estado pulverizado de enfoques, metodologias e objetos em que se encontram os estudos sobre música popular guarda uma forte correspondência com o que ocorre no próprio campo musical. O desenvolvimento tecnológico, o barateamento da produção e a própria tendência à segmentação do capitalismo pós-industrial produziram, a partir da década de 1990, uma fragmentação gigantesca. Ainda que se aceite que, neste período, houve uma enorme concentração de capitais no âmbito dos meios de comunicação, colocando a oferta da maior

⁷⁰ Nesse ponto, é significativo que o filósofo mencione, no prefácio à edição brasileira de “Vivendo a arte” (1998, p. 13), vislumbrando a possibilidade de aplicação prática de suas ideias, o tropicalismo e Chico Buarque.

parte das mercadorias culturais em pouquíssimas mãos⁷¹, não há como negar que o cenário que se estabelece desde então, no âmbito da produção e recepção da música popular, é de uma descentralização muito maior do que aquele que o precedeu. No novo cenário, “o negócio da música não se centra mais, olhe-se por onde se queira olhar, na indústria fonográfica. Seus atores se multiplicam e seus negócios se pluralizam.” (NICOLAU NETTO, 2012, p. 188-189) Marcia Tosta Dias (2015, p. 176) nota que tal processo está em curso e ainda não se pode vislumbrar exatamente aonde levará, mas levanta assim algumas de suas dimensões mais visíveis:

O digital, [...], permitiu, [...], a fragilização daquilo que garantia o domínio das grandes companhias fonográficas: a exclusividade na produção material de conteúdos musicais específicos e sua difusão. [...] Os lucros do setor caíram drasticamente; as empresas se reestruturaram; as relações de poder foram abaladas e outros agentes entraram em cena – artistas pertencentes ou não ao quadro das gravadoras, pequenos empresários dos setores de comércio / distribuição de discos, de estúdios, de shows, vendedores ambulantes, produtores piratas e, sobretudo, o ouvinte; o aparato jurídico, legal e institucional existente foi fortemente atingido e imediatamente posto em questão; outras formas de organização econômica das empresas passaram a ser gestadas.

Mirando a questão da perspectiva da relação entre artistas e público, Tiago Velasco (2010) constata que Madonna e Michael Jackson parecem ter sido os últimos espécimes de ídolos da música pop dotados de uma eficácia simbólica de grande magnitude. A tendência hoje seria a de coexistência de pop stars enfraquecidos com ídolos da música pop de segmento; o que o autor associa à segmentação crescente da produção e do consumo típicas do capitalismo a partir da década de 1970. Se a esse panorama acrescentarmos os candidatos a ídolos, o quadro de superprodução fica ainda melhor caracterizado. Olhando-o a partir do Brasil, Luiz Tatit (2007, p. 236), de maneira caricata e eficaz, assim o descreveu:

A ampliação desmedida do universo dos criadores vem abalando seriamente a capacidade de absorção dos consumidores. O fã que comprava o CD do artista agora vem presenteá-lo com o seu próprio, [...]. Mas o artista, que já recebeu algumas dezenas de outros CDS e DVDS de outros fãs, provavelmente não terá tempo de ouvi-los (ou vê-los) pois está enfiado num estúdio preparando novo trabalho que deverá compensar a pouca divulgação e acolhida do anterior, cujo lançamento coincidiu com uma época em que todos os ouvintes cuidavam de seus próprios discos...

O mesmo fenômeno constata Lorenzo Mammì (2010, p. 41), e dele extrai uma consequência importante: “Estamos próximos da época em que todo mundo poderá produzir sua própria música. Mas em que, justamente por isso, todas as músicas serão igualmente irrelevantes.” Assim, para o filósofo, o aumento e pulverização da produção traria,

⁷¹ A esse respeito, ver DUARTE, 2007, p. 159-174.

inevitavelmente, uma diluição do significado social daquilo que é produzido. Dentre outros aspectos, tal situação inviabilizaria o surgimento de novos cânones:

[...] na década de 1960, o artista americano Robert Smithson disse que as redes de signos da cultura contemporânea chegariam a uma densidade tamanha que formariam uma casca lisa e uniforme, sobre a qual seria possível correr livremente em todas as direções, como um deserto incontaminado. A música popular brasileira talvez esteja chegando a uma situação similar. O cânone, que vai mais ou menos de Ernesto Nazareth a Chico e Caetano, já se fechou. (Idem, 2007, p. 233)

De fato, mirando-se o caso brasileiro, atribuindo-a ou não a esta espécie de superprodução em curso, tal diluição é visível. E parece ter ganhado nítidos contornos, por aqui, justamente nas discussões que se estabeleceram na década passada a respeito do suposto “fim da canção”. Nelas, há que se destacar ao menos um ponto que pode ser admitido sem grandes controvérsias: a constatação de que se fizeram em meio ao (e talvez em função do) desmoronamento do “compósito MPB”.

Em seu artigo emblematicamente intitulado “Adeus à MPB”, Carlos Sandroni (2004, p. 31) nos lembra que

Nesse período [anos 1960/70/80], quando à pergunta “de que tipo de música você gosta?”, respondia-se “de MPB”, compreendia-se que a pessoa devia ter em sua discoteca, possivelmente, de Tom Jobim a Nelson Cavaquinho, passando por Roberto Carlos e Gilberto Gil. [...] Conta-se, a propósito, que esse último teria afirmado: “Há várias formas de fazer MPB: eu prefiro todas.” Não é uma mera frase de efeito. Ela mostra que a sigla se pretendia unificadora e era mesmo capaz de unificar.

De fato, essa sigla-instituição surgida na década de 1960 caracterizou-se, a partir da década seguinte (quando de fato ganhou os contornos que hoje a ela costumamos atribuir), por um forte poder de unificação – mesmo que, ou justamente porque composta de manifestações bastante díspares. Projetando-se dentro de uma “linha evolutiva” da música popular brasileira, selecionando cânones e valores, forjou para si uma tradição que logrou estabelecer uma espécie de filiação comum (ainda que esta, paradoxalmente, se fundasse justamente na muito brasileira dissolução de fronteiras). No quadro de descentralização de fins do século, tal estatuto ficaria, evidentemente, impossível de se sustentar. De modo que

A partir dos anos 1990, pelo contrário, a afirmação “gosto de MPB” passa a só fazer sentido se interpretada como adesão a um segmento do mercado musical. De fato, nem a velha sigla nem qualquer outro termo parecem capazes de unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação, a partir de então. Por exemplo: quem possuiria em sua discoteca, a não ser por obrigação profissional, rap paulista, pagode carioca, axé baiano, manguê beat pernambucano e Ná Ozzetti? (idem, ibidem)

O mesmo fenômeno constatado por Sandroni a partir de seu foco fechado na escuta é observado por Rita Morelli (2008, p. 100) a partir de uma espécie de abertura da lente a

processos mais amplos, que talvez permitam-nos associá-lo à volatilidade das identidades em tempos de “modernidade líquida”:

[...] os novos tempos que chegaram atrasados no Brasil nos anos 1990 não substituíram os critérios da nacionalidade e do engajamento por outros quaisquer que continuassem unificando e hierarquizando o campo da música popular: assim como aconteceu no mercado contemporâneo de música popular, em que a unificação deu lugar a uma segmentação radical, não mais orquestrada pela indústria fonográfica nem por nenhuma outra agência, esse campo se fragmenta, se des-hierarquiza, numa palavra, deixa de ser campo, ao mesmo tempo em que deixamos de ser uma nação que se concebe como culturalmente homogênea.

A segmentação do mercado característica do neoliberalismo, atrelada à fragmentação do pensamento e das identidades que lhe acompanharam, bem como as transformações tecnológicas que então tiveram curso desempenharam aí, sem dúvida, um grande papel. Nesse processo, a diluição do significado social da MPB era inevitável. E especialmente traumático pelo alto lugar por ela até então ocupado. Capaz não apenas de colocar a música popular em contato e quiçá – na opinião de muitos – acima de outras artes, mas também de encarnar projetos e esperanças coletivas, abrindo um “canal de diálogo entre os ‘simples’ e as classes cultas” capaz de se tornar, “especialmente no período da ditadura, um campo substitutivo à política” (VIANNA, 2004, p.77); carregando em si “a marca de uma utopia da nação-povo reencontrada consigo mesma, integrada por um idioma cultural que, ao mesmo tempo, queria ser plural, democrático e moderno.” (NAPOLITANO, 2007, p. 140)

Marca que vai se apagando a partir dos anos 1980, parecendo chegar a boa parte da produção nacional do século seguinte mais como palimpsesto. O que se torna notório, inclusive, em características que vão adquirindo os novos trabalhos de grandes nomes surgidos naquela época, cientes do novo chão histórico em que se movimentavam.⁷² No final do século, fica nítido, afinal, que “essa ‘atmosfera comum’ de que a MPB era o catalisador nunca foi vivida ou experimentada pelo ‘povo brasileiro’ enquanto tal, numa espécie de comunhão de classes inexistente na vida real.” (SILVA, F. B., op. cit., p.3) Os projetos coletivos transformadores não encontram mais eco no público e perdem sentido. Daí Acauam de Oliveira (2015, p.116) poder afirmar que “não por acaso a derrocada do desenvolvimentismo marca também o momento em que a MPB sai do centro ideológico da vida cultural brasileira.” O “Adeus à MPB”, assim, parece confundir-se a um “adeus” àquilo que ela representava.

Mas não para todos. Se a crise, para alguns, sugere que é hora de abandonar a tradição, outros parecem considerar que o momento é justamente o de cultivá-la, apesar do momento

⁷² A esse respeito, ver SANTOS, op. cit., e MELLO, 2007.

atual, em função do momento atual. Em meio à pulverização dos pontos de vista e à saturação de signos a acentuar a vertigem do sempre-igual no mundo contemporâneo, Wisnik (2004c, p. 328) afirma: “Se nós jogarmos fora a ideia de que a cultura, enquanto tal, produz, apesar de tudo, diferenças, contradições e vitalidade, não haverá nada a fazer com a globalização.” Em jogo, aqui, certa diferença brasileira, supostamente capaz de lidar com contradições e diferenças com vitalidade incomum. Para apreendê-la, desviemos daquilo em que a produção nacional se aproxima do quadro mundial contemporâneo e foquemos naquilo em que ela possivelmente se distancia. Ou, ao menos, se distanciava.⁷³

1.4.2. Canção e nação

Grande parte das concepções de Shusterman e Gracyk dedicam-se a combater os preconceitos advindos dos critérios das altas artes com relação à cultura popular, procurando garantir um espaço legítimo para esta. Ainda que admitamos que a concentração inicial de boa parte dos trabalhos nacionais em torno dos grandes “gênios” teve como uma de suas intenções a elevação do objeto à dignidade acadêmica, não se pode atribuir a eles o mesmo tipo de preocupação. É absolutamente relevante o fato de que as abordagens iniciais da música popular, no mundo anglófono, tenham se dado – em certa medida – opondo-se a Adorno, naquilo em que procuravam exceções ao quadro de dominação da indústria e passividade do público, enquanto que as nacionais, décadas depois, tenham se dado – em certa medida – apoiando-se

⁷³ Nesse sentido, assinalemos que a partir deste ponto há, se não um fechamento – posto que já falávamos dos cânones – uma espécie de “recusa à abertura” (ou ao “desmanche”) de nossa exposição – posto que continuaremos neles, a despeito da desmontagem a que nos referimos. Isso porque a tradição brasileira mais nitidamente diferenciada caracterizou-se, como vimos e reafirmaremos, por certo poder de unificação, e que, acompanhando-a, terminamos por focalizar a discussão muito mais a partir daquilo que forjou a MPB do que no que a desmanchou. Em outras palavras: a partir de tudo o que se discutiu até aqui, poderíamos, por exemplo, dar mais atenção à música chamada “brega”, pelo fato de dizer respeito a muito mais pessoas que a MPB, ou às manifestações regionais que a MPB antes sufocou que deu apoio, pelo fato de que aquelas foram menos pesquisadas do que esta, uma visão mais completa do quadro nacional carecendo, portanto, de trabalhos nesse sentido. Não será o caso: é definitivamente de dentro dessa tradição e da “linha evolutiva” por ela forjada (quase exceção ou suspensão de juízo feita ao rap, que não deixa de representar, nos casos que analisaremos, certa continuidade dela, ainda que em negativo) e hoje dissipada que passamos a falar agora, não por considerarmos que ela seja superior a visões alternativas, mas sim porque a produção acadêmica a respeito de música popular no Brasil nasceu e prosperou trabalhando sobre ela, porque ela segue sendo importante apesar dos questionamentos contemporâneos (e fatores estéticos certamente cumpriram e cumprem nisso um papel importante), porque – tendo ela mutuamente crescido com o que um dia reconhecemos como sendo a nacionalidade brasileira – coloca-nos diretamente em certo “lugar de fala do trabalho de luto” fora do qual a discussão sobre “o fim da canção” talvez não fizesse muito sentido, e finalmente porque – nesse caminho, por tudo que se disse – vamos nos direcionando aos trabalhos de Wisnik e Tatit (talvez os maiores cânones – acadêmicos – sobre o assunto). Ressalve-se que, se é desse lugar que passamos a falar, não significa que não iremos problematizá-lo. Muito pelo contrário. Aliás, muito do que se disse até aqui não deixa de ser uma problematização a respeito do que qualquer escolha de foco, necessária que seja, inevitavelmente deixa de fora. Parece-nos relevante, ao menos, reconhecê-lo.

em Adorno.⁷⁴ Independentemente da liberdade com que se interpretou as ideias do pensador alemão (até pela realidade distinta com que se deparava, o resultado dificilmente poderia ser o de uma aplicação pura e simples), o que importa constatar aqui é o alto grau de consideração que a música popular – quiçá também pela ausência de um sistema suficientemente estabelecido pela música erudita – adquiriu no cenário nacional. Em nossa hierarquia sociocultural, o próprio campo da música popular forneceu, via MPB, capital cultural capaz de criar distinções sociais com base no julgamento estético.⁷⁵

Nesse sentido, certa tensão de fundo pela qual parece possível observar o quadro da produção nacional contemporânea (ainda que longe de defini-lo, trata-se apenas de uma perspectiva que permite ou força uma visão mais ampla, ganhando em generalidade o que perde em precisão): mesmo que hoje posições mais fortemente ligadas às concepções adornianas certamente tenham arrefecido, a oposição entre uma produção de caráter – diremos – mais “artístico”, contra outro mais “comercial”, parece ainda muito mais relevante no cenário nacional que no norte-americano. Em artigo escrito em 1979 e muitíssimo influente para os estudos posteriores,⁷⁶ Wisnik (2004c, p. 169) já começava fazendo uma distinção entre os modos *artesanal* e *industrial* de se produzir canções. O próprio texto já sugeria que a oposição não se dava de maneira assim tão simples, e posteriores estudos – sobretudo os que focaram a indústria fonográfica brasileira – trataram de comprová-lo, dando-lhe cores e tornando-a mais complexa, por vezes relativizando-a e até criticando-a, sem contudo abandoná-la, mantendo-a

⁷⁴ “[...] na maior parte das pesquisas dos anos 1970 e 1980, é forte a influência das ideias de Adorno, especialmente o conceito de indústria cultural. [...] A posição que esses trabalhos expressam acerca do mercado de bens culturais é representativa de uma postura de hostilidade à indústria do entretenimento, que era compartilhada por todos os setores da sociedade permeáveis às ideias de esquerda e de grande parte de setores mais amplos insatisfeitos com a conjuntura política”. (BAIA, 2010, p. 74-75) Ressalvemos apenas que, se o termo “indústria cultural” é de fato bastante frequente nas pesquisas desse período, seria um erro tomá-lo como sinal de adesão irrestrita às ideias de Adorno: se por vezes este pode ser o caso, há muitos outros em que o sentido original é reformulado de acordo com as exigências do objeto, e outros ainda em que o termo aparece num sentido geral relacionado à produção de bens culturais, já desligado da carga de oxímoro que possuía quando de sua elaboração.

⁷⁵ “[...] há uma certa parcela da música popular brasileira que tem estatuto cultural de manifestação erudita, e dessa maneira se comporta”. (PAIANO, 1994, p. 6) Vale também assinalar que, antes ainda dos estudos acadêmicos, e do alto lugar social em que a música popular foi colocada depois da bossa nova, havia já outra espécie de “embaralhamento” do espaço ocupado pela música comercial urbana não com relação à erudita, mas com relação ao que hoje se chamaria mais comumente de música folclórica. Esta, lembremos, era valorizada por Mario de Andrade e contemporâneos como material a ser aproveitado na criação de uma “música artística” nacional. Mas referimo-nos aqui aos pesquisadores que a partir da década de 1930 formaram “uma espécie de primeira geração de historiadores da ‘moderna’ música urbana”, no momento em que esta era “Marginalizada pela elite intelectual e desprezada pelas instituições de educação e pesquisa” (MORAES, 2006, p. 120-121), que puseram em prática uma espécie de “folclorismo urbano”, como que tomando de empréstimo o prestígio gozado pela música folclórica para a urbana, sem que grandes mediações intelectuais se fizessem necessárias.

⁷⁶ Trata-se de “O minuto e o milênio: ou por favor, professor, uma década de cada vez” (republicado em WISNIK, 2004, p. 167-189).

nem que por esse viés negativo.⁷⁷ E pensando-se não a oposição em si, mas como sua existência pode influenciar o olhar estético, nada nas análises nacionais – ainda quando recaem sobre um álbum – se iguala, por exemplo, ao estatuto ontológico que Gracyk (1996) atribui à gravação no rock; ou mesmo ao reparo que o francês Frédéric Bisson (2016) lhe faz por sua visão demasiadamente “coisificante”, propondo então que o “ser” do rock estaria não apenas na gravação, mas no processo do trabalho dessa mesma gravação (com destaque para o técnico de estúdio). Não que esse trabalho de estúdio não possa ser analisado esteticamente (vide MOLINA, 2014), ou que o próprio formato comercial não possa virar o centro da análise estética (vide MAMMÌ, 2014), sequer que análises de peças individuais tornem-se absolutamente diferentes lá e cá só pelo princípio de onde se parte; mas é certo que, aqui – para continuarmos nos utilizando dos termos – as análises estéticas costumam ter como princípio o trabalho “artesanal” (ainda que a partir do produto), e não o produto (ainda que considerando o artesanato envolvido em sua fabricação).⁷⁸

É claro que nesse tempo de multiplicação e fragmentação do campo teórico e dos objetos por ele focados, fica bastante difícil a adoção do binarismo de maneira rígida e

⁷⁷ Pensando em trabalhos que, até pela riqueza de dados, parecem ter se tornado clássicos na área, cada um se beneficiando das contribuições anteriores: tanto Rita Morelli (2009, baseado em dissertação de 1988), adotando um referencial antropológico para analisar a indústria fonográfica brasileira da década de 1970, quanto Márcia Tosta Dias (1997), munida de um arsenal adorniano para analisá-la naquela mesma década e nas duas seguintes, abordam complexos conflitos entre a produção material e produção artístico-musical, liberdade do artista e pressão da indústria (com o predomínio cada vez maior desta, constatava o segundo trabalho). O cenário desde fins dos anos 1990 mudou bastante, mas não deixamos de encontrar esses conflitos também no estudo de Eduardo Vicente (2014, baseado em tese de 2002), que, sem deixar de demonstrar um crescimento da indústria e sua racionalização, trata de enfatizar que não se trata de processo unilateral. Por ser o mais recente, vale a pena reproduzirmos um trecho da introdução de seu livro, bastante ilustrativo a respeito do ponto em que se encontram esses estudos, ou, ao menos, uma possível visão a respeito deles: “[...] não se trata, [...], de um cenário marcado por oposições simples, como as que tradicionalmente estabelecemos entre *majors* e *indies*, empresas nacionais e internacionais, arte e mercado, autêntico e fabricado, permanente e descartável etc. Acredito que a história que se vislumbra aqui é bem mais complexa e aponta para a criação e constante expansão de um ecossistema de produção que envolve empresas, instituições e indivíduos, bem como para a ampliação do alcance da industrialização da música e para a constante expansão de seu mercado consumidor. Penso que, no cenário cultural que se constitui no Brasil a partir dos anos 50, as oposições aqui mencionadas tendem a falar muito mais sobre nossos subjetivos critérios de gosto do que propriamente sobre a atuação da indústria, que se adequa ao intenso processo de estratificação que então se verifica, produzindo tanto a música que poderíamos facilmente classificar como massificada, alienada e padronizada, quanto aquela que exaltamos como autoral, regida por valores exclusivamente artísticos e, portanto, ‘fora do mercado’.” (VICENTE, 2014, p. 15)

⁷⁸ É possível se argumentar que isso poderia ser consequência de certo “atraso” da filosofia brasileira em entrar no debate. Vários trabalhos brasileiros frisam que a indústria teve um papel fundamental no próprio estabelecimento do formato geral daquilo que viemos a reconhecer mais tarde como a “autêntica” música popular (inclusive TATIT, 2004), cabendo à filosofia, ao entrar no jogo, definir o estatuto ontológico que se poderia induzir a partir disso, fatalmente caindo na centralidade do produto. Sem querermos nos adentrar no mérito da questão, apenas levantemos aqui uma hipótese inversa: a de que o “atraso” pode ser de outra origem e com outras consequências. Nos referimos ao atraso de um país que viu a implantação da indústria cultural acontecer sem que tivesse desenvolvido plenamente o capitalismo, que passou do analfabetismo ao rádio e à televisão sem passar devidamente pelo livro. Talvez isso tenha dado algumas das condições de possibilidade à existência de uma música popular que não se encaixa – ainda – facilmente em ontologias desenvolvidas em países em que isso não ocorreu.

mutuamente excludente. Mas nem por isso ele deixa de existir. E na maior ou menor aproximação dele seria possível enxergar outra roupagem à mesma diferenciação aludida anteriormente entre certo grau de “universalismo” (para o qual essa oposição faz sentido e uma resistência ao mercado é necessária ou ao menos desejável), e certo grau de “relativismo” (para o qual tal oposição não faz muito sentido, e considerações quanto à necessidade ou desejabilidade frente à produção podem ser perigosas).

Para ficarmos em apenas alguns exemplos: temos, por um lado, posições como a de Silvano Fernandes Baia (2010) que, em sua pesquisa histórica sobre os trabalhos acadêmicos a respeito de música popular do século passado, parece encarar a simples menção a termos como “fetichismo” ou “indústria cultural” como uma espécie de resquício de um passado superado, cujo ponto de vista poderia ser benevolmente tolerado em função do ambiente acadêmico bastante marcado pela oposição ao regime militar de então, mas que hoje traria inevitavelmente a mancha indelével do anacronismo⁷⁹. Paulo Puterman (1994), por sua vez, se empenha em destruir o conceito de indústria cultural através de pesquisas específicas sobre a indústria fonográfica, terminando por concluir que, no quadro do fim do século passado, seria “[...] honesto admitir que o conceito [...] não tem mais validade. Produtos, manifestações, indústrias e mercados ligados à produção cultural cada vez mais devem ser estudados em suas particularidades, naquilo que apresentam de diferente.” (p. 115)

Por outro lado, mesmo contestadas, posições ligadas à teoria crítica ainda marcam importante presença. A própria frequência com que o texto de Puterman passou a servir de *sparring* – ainda que de passagem – na introdução de textos que defendem a atualidade do conceito de “indústria cultural” dá mostra disso⁸⁰. Parece claro que tais trabalhos procuram manter uma perspectiva de totalidade na força motriz econômica (não raro em jogo com as resistências a ela), nem que seja como ponto de fuga em pesquisas sobre focos mais específicos; mesmo tendo de lidar com a diversidade contemporânea, quase sempre apontando como ilusória a democratização que supostamente viria em seu bojo. De um modo ou de outro, seria preciso, em suma, “[...] enfatizar que a multiplicidade, a diversidade (ou, para usar o conceito da moda, a diferença) não são incompatíveis com a lógica atual de acumulação do capitalismo.” (DURÃO, 2008, p. 40) Nesse sentido, no que talvez possamos chamar de extremo oposto à

⁷⁹ “Poderia ser utilizada [a expressão “indústria cultural”] sem polêmica se apenas designasse a produção em larga escala de bens culturais, desvinculada do sentido que adquiriu a partir das elaborações de Adorno e Horkheimer.” (BAIA, op. cit., p. 153) “[...] é bastante intrigante sua [de Adorno] quase onipresença nas pesquisas sobre música popular até o final do século passado.” (idem, ibidem, p. 157)

⁸⁰ Ver, por exemplo, DURÃO (2008), DIAS (1997) e MONTI (2012)

visão de Baia, vemos, por exemplo, o musicólogo Bernardo Farias (2010, p. 39-40) denunciar a “conjuntura que alimenta e é alimentada por um ceticismo conservador” do mundo acadêmico contemporâneo, no qual prevaleceria o “canto de sereia do discurso fragmentado e pseudo-crítico”, contra o qual recomenda “a retomada – não sem revisão – do legado teórico da filosofia da práxis dentro das análises de cultura e música”. Conforme se nota, mais uma vez, a oposição ao quadro predominante se coloca não em sua negação cabal, mas em relação ao paradigma (ou, vale enfatizar, à ausência de um paradigma que goze de aceitabilidade geral) por ele inaugurado, numa espécie de negação que traz em si aquilo que nega, na tentativa de superá-lo. O que dificilmente se poderia fazer “sem revisão”, de modo que aqueles que ainda tomam a teoria crítica como referencial, em sua maior parte, incorporam contribuições posteriores às canônicas, reelaborando e redefinindo seus conceitos.⁸¹

De qualquer modo, notemos que esse fato – em princípio, intrigante – de que muitos trabalhos a respeito de música popular, com visão positiva a respeito dela ou de parte dela, tenham por aqui mais se apoiado que se oposto a Adorno, parece só ter sido possível a partir da constatação de certa diferença do desenvolvimento dessa área no país com relação ao que teria ocorrido em outras partes (e, aqui, os lados que vimos em oposição podem – ou puderam – eventualmente, concordar). Grosso modo, os trabalhos pioneiros concentravam-se em duas grandes linhas: o samba carioca e a produção mais atual que incluía a bossa nova e os movimentos dos anos 1960. No primeiro caso, ganhava relevo a música como forma de resistência, e nisso a produção nacional poderia se diferenciar daquela dos países mais avançados por uma espécie de “atraso benéfico”: a implantação da indústria cultural teria encontrado por aqui uma sociedade mais arcaica, que conservaria ainda algo da rebeldia típica das formas populares que já estaria sepultada nos países de industrialização mais avançada; e a própria implantação e fortalecimento da indústria cultural colocaria em risco aquela rebeldia.⁸²

⁸¹ O que talvez possa ser bem exemplificado pela posição de José Roberto Zan (2001, p. 106): “O que se propõe é compreender a indústria cultural não como uma estrutura fechada mas como um processo de produção e consumo de bens culturais cujos efeitos devem ser analisados como movimentos tendenciais impregnados de contradições e conflitos. Neste caso, o ato de consumo deixa de ser identificado como uma espécie de variável dependente da produção para ser reconhecido como prática marcada por certa imprevisibilidade. [...] Essa perspectiva permite conduzir as investigações sobre a cultura produzida industrialmente e destinada ao grande público, sem cair numa visão mitificadora do conceito de cultura de massa, entendido falsamente tanto como expressão da democratização cultural como da decadência inelutável da cultura na modernidade. [...] O ponto de vista proposto abre a possibilidade de se trabalhar com a cultura popular industrializada, ou com a música popular industrializada em particular, como ‘mediação social’. Uma noção de mediação bastante próxima da empregada por Adorno ao se referir à obra de arte, ou seja, a que reconhece o produto cultural como elemento no qual a sociedade se objetiva, isto é, o processo em que “momentos da estrutura social, posições, ideologias (...) conseguem se impor nas próprias obras de arte”.

⁸² Vale citar um exemplo mais recente desse tipo de postura, talvez até mais relevante pelo lugar duplamente secundário onde se encontra: uma nota de rodapé em um livro do filósofo Rodrigo Duarte que não tem a música

No segundo caso, a elevação da música popular ao estatuto de alta arte está como que dada: o prestígio da bossa nova e da intensa movimentação musical que se seguiu pareceram sólidos o suficiente para que as pesquisas se voltassem seja às notáveis conquistas estéticas daqueles movimentos, à resistência à opressão (por exemplo, pelo enfrentamento da censura), ou ao perigo de neutralização desse manancial – já valorizado – pela indústria cultural. Aqui importa realçar que talvez a área mais importante para os estudos iniciais em música popular tenha sido a de letras; e mesmo a sociologia, que lhe acompanhava, também dava prioridade à análise do texto das canções.⁸³ É possível ver nisso, hoje, uma espécie de limitação dessas pesquisas iniciais, por se aterem a apenas um aspecto dentre os tantos necessários para que se compreendesse o fenômeno como um todo, mas o que importa aqui é menos o que esse foco limitado deixa de lado do que aquilo que ele exacerba: as letras das canções ganham status equivalente ao da poesia. O prêmio Nobel dado a Bob Dylan sugere que essa concepção está hoje generalizada, mas estudos nacionais parecem ter antecipado essa tendência, se considerarmos como espécie de marco o livro “Música popular e moderna poesia brasileira”(1986), de Affonso Romano de Sant’Anna, que dava já em 1976 fundamento teórico a uma ideia amplamente difundida, enquanto que Gracyk (2016) pode apontar Shusterman como um pioneiro no ambiente anglófono por analisar, na década de 1990, letras de canções como algo que lida com ideias e problemas complexos. Conforme assinala Henry Burnett (2011, p. 162-163): “não há muitos exemplos desse cruzamento [...] entre canção popular e poesia culta fora do Brasil; [...] Quando há, essa fronteira não é efetivamente rompida a ponto

popular como objeto, e sim a obra de Adorno (de modo que aquilo que se afirma se coloca como evidência, e não como hipótese; fato que nos diferencia do quadro norte-americano e que se relembra apenas para evitar uma dificuldade que – pela própria evidência desse mesmo fato entre nós – poderia prejudicar a leitura correta do texto principal). Ao comentar o texto de *On popular music*, escrito pelo alemão em língua inglesa, o brasileiro afirma o seguinte: “Registra-se aqui uma confusão, que não é normalmente feita por Adorno nos textos em alemão, entre ‘música de massa’ e ‘música popular’. Para um norte-americano parece quase impossível fazer essa distinção, já que a autocompreensão dos EUA como uma cultura própria, independente da europeia, se dá às vésperas da consolidação dos monopólios culturais. No Brasil, ainda podemos, felizmente, diferenciar – pelo menos em termos parciais – a cultura popular mais enraizada, daquela totalmente fabricada para o consumo, ainda que tenha raízes supostamente populares.” (DUARTE, 2003, p. 192)

⁸³ “Os estudos literários e de sociologia da comunicação, constituíram a vertente principal das pesquisas pioneiras, e a análise do discurso literário das canções, a metodologia privilegiada. Não há, no período, nenhuma outra linha de pesquisa tão nitidamente delineada como esta.” (BAIA, op. cit., p. 76) Assinale-se que essa linha continua bastante viva, ao menos nos trabalhos relacionados à música popular desenvolvidos nos departamentos de Letras: tendo-os em vista, observando apenas aqueles produzidos a partir do ano 2000 até 2015, Júlio Diniz (2016, p. 150) afirmou que a chamada “poética da canção, voltada exclusivamente para a leitura das letras de música” seria um dos três principais núcleos temáticos observáveis.

de transformar seu substrato musical em matéria de análise, ou não adquiriu a intensidade de uma via de interpretação nacional.”⁸⁴

De fato, considerar o texto de canções não apenas como poesia, mas como forma de se pensar – a realidade exterior, não (necessariamente) a própria música – parece ser também uma especialidade brasileira. Maria Rita Kehl (2004, p. 142) nos informa que “É bastante frequente ouvir na minha clínica, quando alguém está tentando encontrar um nexo para um fato da vida privada, para um fato da vida emocional, que a pessoa cite não um filósofo ou um padre, mas os versos de um compositor conhecido [...]”. Por mais que se trate aqui de um fenômeno possivelmente restrito a uma classe média ou alta, o fato de que compositores populares apareçam à frente de poetas ou filósofos cumprindo esse papel dá uma ideia do quanto o sistema estabelecido pela canção foi capaz de criar um solo comum e aproximar-se da poesia e da filosofia a ponto de embaralhar fronteiras.⁸⁵

É claro que pode-se supor que em qualquer lugar do mundo pessoas se utilizem de versos de canções para expressar o que sentem de maneira que julgam mais eficaz do que se o elaborassem por conta própria. Theodore Gracyk (2007, p. 178), por exemplo, constata que inúmeros trabalhos apontam que “a música é usada para facilitar alguns aspectos da identidade não musical”. Mas, justamente por aí, a diferença daquilo que parece relatar Maria Rita Kehl: enquanto, no caso do filósofo norte-americano, esse extramusical aponta para uma construção

⁸⁴ Pode-se abrandar aquilo que se afirma nesse parágrafo quando se nota, por exemplo, que já em 1964 Jean Clouzet e Jacques Vassal (1987) lançavam um livro, dentro de uma série dedicada a poetas contemporâneos, analisando as letras de Jacques Brel. Mas a argumentação se sustenta, quando notamos o mal-estar de Jean Clouzet na introdução da obra, vendo-se obrigado a discutir se a canção pode ser considerada poesia e chegando a uma conclusão mais negativa que positiva, mesmo esperando por uma mudança de paradigma que pudesse tornar a resposta afirmativa. A isso lhe forçava a própria recusa de Brel em considerar-se poeta, afirmando, diante da observação do autor de que não seria estranho considerar que certos versos seus poderiam ter estado na pena de Verlaine, que se esse poeta estivesse vivo no século XX certamente teria coisas mais grandiosas a fazer que compor “cançõezinhas” (apud: idem, *ibidem*, p. 7). Também Chico Buarque rejeita o rótulo de “poeta”, mas notemos que, quando ele se considera um “sambista que escreve livros”, o que parece estar em jogo é mais uma elevação do patamar sociocultural atribuído a “sambista” que uma diminuição daquele ocupado pelo autor (a esse respeito ver PIRES, 2006). No caso do cancionista belga, ao contrário, o rebaixamento de sua posição é nítido, sendo mesmo acatado – um tanto a contragosto – por Clouzet (op. cit., p. 12), que, ao final daquela mesma introdução, lamenta que os “poetas de vocação” não tenham ainda suficientemente voltado os olhos à canção, e louva o fato de que nomes como os de Brel, Ferré e Brassens estivessem lhes abrindo caminhos; enquanto que, no Brasil, a elevação do patamar das letras de canção estava como que dada desde a década anterior, com a migração do poeta Vinícius de Moraes para o campo da canção.

⁸⁵ Haja vista, por exemplo, a enorme quantidade de vezes em que os epítetos de “filósofo do samba” ou “poeta da vila” são associados a Noel Rosa. Muitas vezes, também, abordagens filosóficas a respeito de algum aspecto da música popular resultam menos em análise estética que na aproximação de temas trabalhados pelas canções com temas trabalhados pela tradição filosófica. Não nos parece que seja normal, em outro país, a naturalidade com que um trabalho desenvolvido na área de filosofia pode afirmar que “Certas canções nos inspiram a filosofar, certos pensamentos nos inspiram a cantar ou a compor canções. Embora sejam modos diferentes de expressão, já que uma das características do filosofar é o discorrer sobre as coisas do mundo e do cantar é sintetizar o mundo em poucas palavras, ambas as linguagens têm muita afinidade”. (NEGREIROS, 2011, p. 11-12)

de identidade que opera em um nível de separação, filiação a determinados padrões de representação em detrimento de outros que se rejeita (lembramos dos diversos trabalhos anglófonos que trataram da ascensão do rock como forma de afirmação da juventude em oposição às gerações anteriores), no caso da brasileira, o que parece estar em jogo é menos uma afirmação de si em oposição ao todo que uma compreensão mais funda do todo; em termos mais genéricos e livres: se em ambos os casos quisermos considerar que se coloca como pano de fundo o conceito de “cultura”, no primeiro ele parece tender mais para um sentido antropológico, no segundo, para o de uma *bildung*; não a da moderna filosofia alemã, mas a do “saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental” (WISNIK, 2004c, p. 218) brasileiro.

Estabelecida como espécie de pensamento sério, impressiona a força com que a canção tornou-se instrumento para se pensar o próprio país. A série em três volumes “Decantando a República” (CAVALCANTE; EINSENBURG; STARLING, 2004) é farta em argumentos – elaborados por intelectuais de diversas áreas – nesse sentido. Maria Alice Rezende de Carvalho (v. 1, p. 39) defende a hipótese de que a música popular teria se constituído como “uma forma de narrativa sobre a moderna tradição brasileira, capaz de expor o país ao conhecimento de si e, ao fazê-lo, ampliar o círculo de intérpretes do Brasil”. Helena Bomeny (v. 2, p. 135) afirma que “a música, [...], expressão maior e mais pura da manifestação da cultura, será sempre, no caso do Brasil, - país de larga, bem-sucedida e reconhecida tradição musical -, reveladora dos instantes de afirmação de nossa identidade como nação, como grupo ou como povo”. Francisco de Oliveira (v. 3, p. 125) diz que “a música popular e seus músicos são, [...], demiurgos do mesmo quilate que um Gilberto Freyre, um Sérgio Buarque, um Celso Furtado, um Darcy Ribeiro, [...]”. Olgária Matos (v. 1, p. 99) chega a afirmar que “As diferentes invenções do Brasil, de país do futuro à exaltação da natureza, sem heróis míticos ou históricos, oscilando entre a hospitalidade e a hostilidade, dizem respeito, antes de mais nada, a uma figura de racionalidade que se expressa na canção popular.” Caetano Veloso formulou de maneira lapidar nesses versos talvez a mais concisa expressão, em uma canção, da experiência intelectual brasileira *através da e na* canção: “Se você tem uma ideia incrível, é melhor fazer uma canção / Está provado que só é possível filosofar em alemão” (in: VELOSO, 1984). Se, por um lado, há a constatação de que canções podem, por aqui, servir de suporte a “ideias incríveis”; por outro, atesta-se nossa incapacidade congênita de desenvolvê-las no campo que, em princípio, lhes seria próprio – a filosofia. O mal-estar não deixa de estar presente, mas é assumido numa auto ironia que ambigualmente abre uma porta para superá-lo, num questionamento das hierarquias (tanto pelo humor quanto pela elevação do supostamente baixo). Ideia que também

comparece, de maneira mais brusca, na consideração de Roberto Gomes (1994, p.110) de que “[...] do ponto de vista de um pensador brasileiro, Noel Rosa tem mais a nos ensinar do que o senhor Immanuel Kant, uma vez que a Filosofia, como o samba, não se aprende no colégio”. Naquilo em que iguala canção popular e criticismo, e insinua que a canção popular possa, de alguma forma, substituir a formação filosófica, não se pode deixar de notar que a proposta carrega certo “apego sentimental à profundidade histórica do traço localista que desacredita a pretensa superioridade do padrão cosmopolita” (ARANTES, 1992, p. 33) também bastante típica da formação cultural nacional, numa alegre, cética e problemática assunção da diminuição do horizonte de reflexão.

Por esse caminho, outra diferença – ou, melhor dizendo, outro ângulo da mesma – a ser assinalada entre o quadro nacional e aquele que vimos se desenhar entre os pensadores norte-americanos. Nada ali se assemelha a essa espécie de força unificadora que foi exercida entre nós pela MPB, ou ao papel desempenhado pela canção naquilo que um dia foi reconhecido como a identidade nacional. De maneira talvez um tanto esquemática e simplificada demais, mas não infundada, pode-se afirmar que enquanto por aqui a música popular – desde a eleição do samba como símbolo da identidade nacional – procurou criar de alguma maneira um solo comum (e aqui salta aos olhos o fato de durante um bom tempo a canção nacional poder ter sido pensada em torno de uma mesma linha evolutiva), no mundo anglófono, ela parece ter servido desde sempre para a afirmação da diferença.

Em Gracyk, como vimos, os ouvintes se distribuem numa espécie de mosaico: uma multiplicidade de grupos, cada qual com seus critérios e expectativas, justificáveis de seus próprios pontos de vista, sem que se possa afirmar de maneira externa a eles, objetivamente, a “correção” ou “falsidade” de qualquer um com relação aos outros. Se a estética musical – fator sempre presente, mas aparentemente nunca, no ambiente popular, mais importante que o social – pode eventualmente estabelecer comunicação entre eles, as culturas formadas por cada um parecem permanecer sempre, contudo, distintas. Shusterman, por sua vez, procura através de sua concepção estética quebrar barreiras que criariam uma cisão, nos próprios intelectuais, entre o gosto pelo popular e o gosto pelas artes maiores.

Ora, justamente essa “quebra de barreiras” constituiu diversas vezes, entre nós, a chave principal de compreensão da força que a música popular brasileira teria adquirido. Wisnik (2004c, p. 215), frisemos, considera um dos traços mais notáveis desta a “permeabilidade [...] entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamento muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música

informativa e criativa”.⁸⁶ Como se a interpenetração buscada com esforço por Shusterman estivesse por aqui involuntariamente dada, de maneira “natural”. E, de fato, para a maior parte dos intelectuais brasileiros não parece haver nenhuma incompatibilidade em se devotar a obras da música popular consideração semelhante àquela que se dedica aos grandes clássicos da arte ocidental.⁸⁷ Por aí, um viés para que se compreenda que, falando da tradição anglófona, Simon Frith (op. cit., p. 133) possa ter constatado que o próprio sucesso da sociologia em explicar fenômenos musicais com base em forças sociais acabava implicando numa suposta falta de interesse estético dos mesmos, enquanto que, no ambiente brasileiro, mesmo um trabalho pioneiro como o de Celso Favaretto (1996) possa ter, já na década de 1970, e de maneira bastante convincente, abordado o tema do tropicalismo sobretudo em termos estéticos; ou que, nos dias de hoje, Júlio Diniz possa louvar a entrada, no âmbito dos estudos em música popular feitos no Brasil, de uma “pauta construída por críticos culturais, sociólogos, historiadores, antropólogos e etnomusicólogos para a defesa radical do abandono da crítica que teria o valor e/ou gosto estético como dispositivo analítico hegemônico”. (DINIZ, 2016, p. 151) Ou seja: aquilo que incomodava no mundo anglófono pela falta, por aqui, chegou a incomodar (ao menos a alguns) pelo excesso.

⁸⁶ Para ficarmos em apenas mais um exemplo clássico, entre inúmeros possíveis: “na música popular ocorreu um processo [...] de ‘generalização’ e ‘normalização’, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. [...], a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea [...]. (CANDIDO, 1984, p. 36)

⁸⁷ O que, inclusive, os torna alvo de críticas da minoria para a qual a distinção existe e deveria ser levada em conta: “Gilberto Mendes havia percebido uma das consequências maiores deste fenômeno [a dificuldade de a música erudita feita entre nós se transformar em um espaço relevante de problematização de nosso sistema cultural] ao afirmar: ‘Se você perguntar a um intelectual brasileiro quais são seus artistas preferidos, ele responderá: Guimarães Rosa, Joyce, Kafka, Volpi, Bergman, Glauber Rocha, Caetano e Chico. Nem Villa-Lobos ou Stravinsky vão passar pela cabeça dele. A música erudita de nosso tempo não existe para a classe culta brasileira’. Esta constatação brutal não indica apenas um problema de recepção. [...] Dizendo de maneira mais direta: para ele [o “intelectual brasileiro”], não é necessário parar de pensar para ter uma fruição estética. No entanto, com a música parece acontecer algo diferente. Pois não é difícil perceber uma estranha inibição quando o pensamento nacional se defronta com a produção musical. [...]. Mas, [...], há de se perguntar por que e quais as consequências desta impressionante prevalência da música popular no debate musical brasileiro. Por mais rica que seja, a forma-canção tem suas limitações evidentes, da mesma maneira como, por mais rica que seja, a forma-sonata tem limitações evidentes. Reduzir à forma-canção todo o sistema de reflexão estética próprio à linguagem musical seria o mesmo que pensar nosso sistema literário exclusivamente a partir de crônicas.” (SAFATLE, 2015, p. 17-19) Ressaltemos que, mesmo para um entusiasta confesso da excelência da música popular nacional como Arthur Nesterovski, tal redução da vida intelectual via apego à canção não deixa de ser visível (mesmo que de passagem), quando por exemplo, ao louvar a obra de Wisnik, chama atenção para “a singularidade da canção como forma de nos inventar a nós mesmos, com tudo o que isso possa ter de felicidade e ao mesmo tempo de limite” (In: WISNIK, 2004b, p. 9, grifo nosso)

Daí que, se parece impossível negar que o desenvolvimento da música popular no Brasil possui especificidades evidentes, que levaram o grau de reconhecimento cultural da canção a um patamar imenso, adquirindo ela um lugar privilegiado na história sociocultural do país, tampouco se pode negar que justamente esta especificidade – ou, ao menos, a valoração que se lhe atribui – se encontra hoje em xeque, num tempo de dissolução das identidades nacionais e no qual a MPB – ponto máximo desse alto reconhecimento da canção nacional (também na medida em que selecionou e incorporou realizações anteriores ao seu próprio surgimento como sigla-instituição) – parece já ter recebido seu atestado de óbito.

A discussão a respeito de “identidade” coloca a armadilha do essencialismo, que, em nosso caso, poderia surgir associado à “sedução fetichizante de um objeto malandro, sem fronteiras”. (DINIZ, 2008, p. 213) Se a conclusão de que “No Brasil, a música popular acabou tornando-se um dos eixos da nossa moderna vida cultural” (NAPOLITANO, 2007, p. 5) é inevitável, não se pode também deixar de associá-la à construção de uma identidade nacional – ou do que um dia pôde ser reconhecido por esse nome – que esteve sujeita a pressões políticas, ideológicas e econômicas responsáveis pela invenção de uma tradição que procurou mascarar os desastres de nossa formação histórica sob o manto da miscigenação harmoniosa. O quadro atual também nos possibilita questionar o real alcance social da “unificação” promovida pela MPB, mesmo em seus tempos mais áureos. Conforme vimos – ao discutirmos a questão dos cânones – a experiência musical da maior parte da população se dava fora desse circuito. Carlos Sandroni (op. cit., p. 32-34) coloca como uma das justificativas para seu “adeus” o destaque atual adquirido por algumas figuras ligadas à música dita folclórica, o que negaria o pressuposto da distinção entre esta e a música popular que, segundo o autor, considerava que a primeira estivesse morta, e a segunda viva. Entrevemos também aí o quanto o peso da MPB possa ter não incluído, mas ofuscado essa sobrevivência. Manoel Dourado Bastos (2009, p. 58), a partir desse fato, acredita que “a ‘noção de MPB’ perde no cerne sua razão de ser”. Indo ainda mais longe, o autor atribui à sigla a pecha de “impostura intelectual”, ao constatar sua incapacidade de sintetizar “desde um ponto de vista estético, a experiência musical brasileira do período” (ibidem, p. 59), e ao considerar que, em última instância, a faceta de etiqueta mercadológica ligada à instituição termina por subsumir qualquer outra que se queira atribuí-la.

Contudo, ainda que possa haver certo consenso quanto ao fato de a sigla e a tradição na qual ela se insere ser incapaz de definir qualquer espécie de totalização estética, bem como quanto às ambiguidades nelas envolvidas nas relações entre seus aspectos ideológicos e

mercadológicos, parece difícil descartá-las⁸⁸. O próprio “vazio” suscitado pelo enfraquecimento daquela tradição do século XX parece um ponto incontornável do debate.

Marcos Napolitano (op. cit., p. 141), ao clamar por novas escutas atentas a ela, acrescenta que elas deveriam valorizá-la “não apenas como um coro uno e harmonizado, mas também percebam as cacofonias, os silêncios e os sussurros perdidos no tempo”. A espécie de meio termo sugerida pela proposta não deixa de servir também como espécie de linha pela qual se poderia localizar a posição de trabalhos desenvolvidos na área conforme se coloquem mais à esquerda ou à direita da conjunção adversativa. De fato, a posição de cada autor diante daquela tradição pode não estar sempre no centro das atenções, mas parece constituir sempre uma espécie de eixo pelo qual se pode observá-lo, localizá-lo e, eventualmente, julgá-lo; com a ressalva de que ele talvez seja melhor concebido em três dimensões, como se o eixo se desenhasse numa circunferência, os extremos podendo se tocar, e em movimento: fora de discursos oficiais, publicitários e afins, a ideia de um “coro uno e harmonizado” não tem mais espaço; mas o ouvido atento às “dissonâncias” descobre, por vezes, motivos para voltar (de maneira intencional ou involuntária) – diremos – à ideia mais humilde de uma espécie de “coro”, mais ou menos desafinado (na medida em que se procure ouvir a mistura das vozes soando juntas ou em conflito), projetado seja no passado, presente ou futuro (na medida em que se lamente a perda de certa “afinação” de outrora, que se a projete para adiante constatando-a como nunca realizada, ou que se considere que as “dissonâncias” são o que são, bastando-nos dar-lhes ouvidos para apreender-lhes os significados).

O caráter de “ideologia brasileira” que o discurso a respeito da música popular carregou (e aquilo que conseqüentemente ele omitiu), bem como a falta de unidade em termos estéticos, de centralidade em termos comerciais, quantitativos e quiçá outros por parte da MPB não podem ser ignorados, mas a ênfase não raro pode recair sobre aquilo que pode nos diferenciar positivamente apesar da ideologia (que não seria, assim, completamente falsa), ou da força da centralidade que, a despeito de tudo, a MPB logrou adquirir. Nesse sentido, Hermano Vianna – que parece figurar como um dos mais notórios defensores dessa corrente – reconhece, em sua reconstituição da história da ascensão do samba a símbolo da identidade nacional, que não pode “negar a existência de uma forte repressão à cultura popular afro-brasileira”, mas opta por “mostrar como, ao lado da repressão, outros laços uniram membros da elite brasileira e das classes populares, possibilitando uma definição da nossa nacionalidade

⁸⁸ Nesse aspecto, não é meramente anedótico assinalar que Bastos (op. cit., p. 57-60) repete a expressão “noção de MPB” vinte e três vezes em quatro páginas, no mesmo movimento em que pretende deixá-la para trás.

(...) centrada em torno do conceito de ‘miscigenação’” (VIANNA, 1995, p. 152). Álvaro Neder (2008) se utiliza do mesmíssimo termo de Manoel Bastos para descrever a MPB – “impostura” – mas menos para constatar o embuste daquilo que nitidamente a expressão não fecha que para louvar aquilo que ela deixaria em aberto, não os limites daquilo que o significante representa da realidade, mas sim sua capacidade de criar novos significados além dela (e nela interferindo): a tônica aparece menos nos limites da “impostura” que nas potencialidades de sua “invenção”.

A frequência com que a posição de Hermano Vianna é criticada dá mostra da força do lado que prefere enfatizar o lado violento daquela tradição.⁸⁹ Para nossos propósitos, interessa realçar que autores que se propõem a centrar seus trabalhos na crítica estética – como Manoel Bastos (2009), Acauam de Oliveira (2015) e Walter Garcia (2013a, 2013b, 2014, 2015a, 2015b e 2016) – chegam mesmo a colocar a crítica a essa tradição (ou a certa visão predominante dela), ou ao menos o reconhecimento de sua falência no quadro contemporâneo (que deveria, portanto, levar a trabalhos que dela se afastassem) como critério fundamental para a avaliação. Especialmente os dois últimos são de especial interesse para o nosso tema, quando tomam como ponto de referência o rap. Lembremos que na entrevista de Chico Buarque que alimentou as discussões a respeito do “fim da canção” o rap se colocava, justamente, como seu sinal. Seria difícil superdimensionar o impacto do surgimento desse estilo no mundo acadêmico interessado em música popular: diversos trabalhos se voltam a ele e não raro lhe atribuem virtudes e esperanças que vão muito além do plano estético⁹⁰.

⁸⁹ Para ficarmos em apenas três exemplos: Penna (2003), Farias (op. cit.) e M. Bastos (op. cit., p. 45-48). Grosso modo, as críticas recaem sobre a influência freyreana que faria Vianna privilegiar certos pontos tendentes à harmonia, em detrimento de outros, em geral mais importantes para esses autores, que evidenciariam o conflito (ressalve-se que João C. Penna, ao contrário dos outros dois, vê também pontos positivos no trabalho do autor). Frisemos que a divisão um tanto rígida que delineamos em seguida entre “defensores” e “detratores” da tradição não tem nenhuma pretensão de uma espécie de classificação da produção nacional a respeito. Mesmo que alguns autores certamente estabeleçam uma posição mais marcada nesse quesito, certo está que na maior parte dos casos esse posicionamento pode aparecer de modo bem mais ambíguo, ou mesmo indiferente, com relação a esse parâmetro. Trata-se apenas de uma luz que lançamos à produção nacional para que se possa vislumbrá-la de uma perspectiva mais genérica; não por considerarmos que essa luz de fato a ilumine com fidedignidade (ela evidentemente adquire as cores que lhe lançamos), mas sim por considerarmos que sem algum tipo de iluminação desse tipo ela só poderia se tornar palpável em seus exemplos individuais, distantes, portanto, da perspectiva que corremos o risco – e assumimos a imprecisão – de assumir.

⁹⁰ Fiquemos novamente em apenas três exemplos dentre muitos possíveis, além dos comentados no corpo principal: ARAÚJO (2003), em dissertação desenvolvida na área de Literatura da UFRJ, se utiliza de ferramentas da semiótica e da psicanálise para analisar letras de rap como a “crônica poética de um genocídio”; TEJERA (2013) em dissertação desenvolvida na área de Ciências da Motricidade da UNESP, parte de um encontro de rap que ocorre mensalmente na cidade de Piracicaba para investigar como as “batalhas” interferem no desenvolvimento da criatividade e da criticidade dos praticantes; SAWAYA (2011), em dissertação desenvolvida na área de sociologia da UNICAMP, procura pensar o hip hop como postura de oposição à união entre economia de mercado e democracia liberal.

Tomemos então um exemplo privilegiado para nos aprofundarmos no tema: a crítica de Walter Garcia ao disco “Chico”, de 2011 (2015b). O texto se divide em três partes. Na primeira – a mais interessante para nossos propósitos –, ainda que de maneira breve, o autor faz reflexões mais gerais sobre a crítica estética da música popular e seu atual estado no Brasil, vendo nela duas vertentes: uma seria a “que faz eco à resenha”, entendendo esta como um “gênero jornalístico destinado a orientar o público na escolha de produtos culturais em circulação”, e que no jornalismo brasileiro imperaria a lógica de que “qualquer coisa é válida desde que ela encontre o seu comprador”. (ibidem 198-199) A outra, “aquela que se recusa a questionar gostos pessoais, formação cultural, predileções e aversões de classe” (ibidem, p. 200). A primeira vertente aparece no texto de Garcia personificada no músico Mauricio Pereira, por seu artigo “Complicações da música simples” (2010). Embora o considere como um exemplo da “crítica bem intencionada”, o professor da USP o ataca utilizando-se de um arsenal conceitual usado por Marilena Chauí para definir a indústria cultural: o texto de Pereira seria condenável pela “naturalização da lógica do consumo de produtos culturais fabricados em série [...], na qual se engajam, entre outras operações, a celebração do existente, a cristalização do senso comum, o imperativo de entretenimento sem grandes surpresas nem muito tédio, a ilusão de escolha livre.” (GARCIA, op. cit., p. 199) A segunda vertente, por sua vez – contra a qual Garcia admite que a primeira em grande parte reagiria – aparece personificada no maestro Júlio Medaglia, por sua reprovação ao rap brasileiro, que em sua opinião seria “uma música grosseira, primária, que qualquer débil mental pode fazer e, por esta razão, todo mundo faz”, de modo que isso trairia a tradição brasileira de origem africana que teria produzido “a música popular mais rica e sensível do mundo”, através de nomes como Pixinguinha, Cartola, Nelson Cavaquinho e Dona Ivone Lara, “negros que ‘vieram da favela’ mas que ‘dentro de si tinham uma sofisticação francesa’.” (apud: idem, ibidem, p. 200) Querendo-se aproximar esse painel daquele que vimos montando até aqui, seria possível dizer que a concepção de Gracyk funcionaria quase perfeitamente como embasamento filosófico do artigo de Pereira, que a posição de Medaglia se aproxima bastante do elitismo que tanto Gracyk quanto Shusterman se dedicam a combater, e que, em ambos os casos, a identificação não pode ser total por conta de certa diferença brasileira. Vejamos de que maneira.

Pereira inicia seu artigo com um extenso relato de referências musicais bombardeadas pelos meios de comunicação em sua infância, para afirmar na sequência que é nessa fase que se formaria nosso “inconsciente musical”, com todos seus “conceitos e preconceitos” (op. cit., p. 150). Nesse sentido, “John Cage ou Katinguelê, não importa – os criadores estamos no mesmo barco” (ibidem, p. 147): cada qual traria em si as informações a que teve acesso, e toda

criação partiria delas; nela se gestaria um filtro de sensibilidades, formações culturais e sociais através dos quais – de Michelangelo a Victor e Leo – todos trabalhariam com os temas e motores básicos da arte: amor, morte, desejo etc. (ibidem, p. 151). Como se nota, uma variação do argumento do filósofo norte-americano de que absolutamente todo ouvinte teria um aprendizado de acordo com a cultura da qual faz parte, todas oferecendo possibilidades legítimas de fruição estética e nenhuma delas podendo ser considerada melhor que a outra. Nessa base se sustenta o ponto central do texto do músico: um apelo contra o preconceito com os gêneros mais populares e comerciais (lembremos que também Gracyk acusava Shusterman de defender apenas uma pequena parte da música popular). Mauricio Pereira demonstra seu argumento com uma exposição das supostas virtudes do “pagode paulistano”, e fecha seu artigo com um bom resumo de sua posição:

[...] eu os convido mais uma vez a considerar relevante a música pop mais comercial e ir buscar o que a fabricou [...]. Eu os convido a analisar estruturalmente a música mais simples com as mesmas ferramentas e o mesmo respeito usados para analisar a música popular brasileira ‘mais culta’. [...] E não considerar esse tipo de música como um simples caso de dominação de uma fatia da população pelas imposições da indústria cultural. Isso me parece superficial demais, parece papo de senhor de engenho... Ou se penetra nos valores de uma cultura com alguma reverência e curiosidade, por mais estranha que ela seja à nossa ética, ou, cá entre nós, estaremos indo para o saque, para a destruição, para a dominação. (ibidem, p. 155)

Com relação a Medaglia, a crítica de Garcia aponta especialmente para seu “paternalismo” e “predileção aristocrática”. Mesmo descontando-se o gosto do maestro por declarações impactantes, sua fala, deixando entrever que os méritos das criações de origem africana podem ser medidos pelo grau de proximidade à sofisticação francesa, não pode evitar de ser acusada de um elitismo eurocentrado. Reconhece-se o valor de um Nelson Cavaquinho, por exemplo, mas tal valor parece se relacionar menos com algo intrínseco à obra que com os obstáculos enfrentados para realizá-la, em especial a falta de conhecimento da tradição europeia, presume-se. Sua declaração a respeito do rap pode ser vista como um exemplo daquilo que Gracyk nomeou como “avaliação externa”: o maestro não ajustaria sua excelente capacidade de escuta ao tipo de música ouvida, e assim, desprovido de “competência estilística” que lhe proporcionasse uma visão interna do gênero, veria nele um todo indiferenciado, tornando-se incapaz de qualquer “competência estratégica” que lhe permitisse perceber o que seria mais importante em cada obra específica, para compará-las e eventualmente atribuir-lhes valores diferenciados. Pode-se pressupor que o maestro, não ouvindo no rap harmonia, desenvolvimento estruturado de melodia, ou mesmo algum resquício da música nacional popular a que estava acostumado (e na qual via bons exemplos), considerou que ali só havia grosseria e primitivismo.

Por fim, com relação à “diferença brasileira” que separa os brasileiros dos norte-americanos, ressaltemos que Pereira clama pela continuação e ampliação daquilo que seria, segundo ele, uma característica positiva da tradição musical brasileira: a existência de bons ouvintes, que seriam aqueles que ouviriam música “com gosto, [...], independente do gênero, do intérprete, do background cultural do gênero e do intérprete” (p. 150). Nisso, é verdade, parece valorizar aquilo que também Gracyk valorizou como sendo a “apreciação”, em detrimento da “avaliação”, da qual deveríamos desconfiar; mas notemos que, enquanto o norte-americano parece colocar essa valorização como espécie de ideal a se alcançar, o brasileiro, sem deixar de fazer o mesmo, o vê como uma volta ou fortalecimento de algo que já estaria presente em nossa tradição. Com relação ao maestro, ainda que se considere que de maneira “paternalista”, suas declarações e mesmo sua biografia o colocam longe de qualquer intolerância com relação à música popular ou aos meios de comunicação como um todo; pelo contrário, Medaglia se insere aqui naquilo que muitos consideram ser uma das maiores especialidades da tradição musical nacional: o intercâmbio entre músicos eruditos e populares. Frisemos que não é de um preconceito generalizado que Garcia o acusa, e sim de um específico, contra o rap.

Voltando ao artigo de Garcia, nas outras duas partes o autor trata propriamente do disco em questão, abordando-o pelo viés do que vê como os dois grandes temas trazidos pelas letras: o do “lirismo amoroso nos dias atuais” – analisado na segunda parte do artigo – e o da “herança da sociabilidade brasileira” – analisada na terceira, em contraponto ao tratamento do mesmo tema dado pelo grupo Racionais MC’s. Dado nosso foco, interessa-nos especialmente o modo com que procuram (especialmente a terceira) apresentar uma resposta aos dilemas expostos na primeira: contra ambas as vertentes, vemos Garcia localizar-se no que talvez não seja impreciso chamar de um ponto intermediário (embora mais próximo de Medaglia – exceção feita ao rap – que de Pereira), aproximando-se, nessa medida, de Shusterman e, assim como este, possivelmente se expondo a críticas das tendências que descrevera.

Se não na ênfase ao aspecto somático, Garcia parece aproximar-se das ideias de Richard Shusterman especialmente – de maneira mais geral – nas afinidades que este vê entre o pragmatismo e a teoria crítica. De maneira mais específica, ambos parecem adotar uma atitude “interventiva”, oposta à “neutralidade” niveladora: vemos também em Garcia um horizonte de universalidade da proposta de análise – a noção de que, para além do gosto pessoal, as obras devem carregar em si algum valor (ou falta de) intrínseco, que possibilitaria a crítica; além de a estética parecer necessária tanto para a compreensão, quanto para a legitimação do objeto, dando-lhe a justificativa para atenção compensadora que lhe devotamos, apesar de seu caráter

de “produto que vende a si mesmo”. Para ele, sem o desenvolvimento da crítica estética no campo da música popular, “não há dúvida de que a vida cultural tende a empobrecer-se” (op. cit., p. 198), no que parece endossar a observação do norte-americano de que esse não desenvolvimento deixaria os rumos da música popular completamente entregue às mãos do mercado. Por esse caminho, não parece coincidência que o brasileiro tenha dedicado boa parte de sua carreira acadêmica ao estudo de cânones da canção nacional (e não há dúvida de que, aqui, os Racionais MC’s atingiram esse patamar): como em Shusterman, o foco principal não estaria em compreender como se dá em geral a escuta de música popular (ainda que algo disso possa estar presente em suas reflexões), mas sim de compreendê-la e avaliá-la em seus melhores exemplos. E em consequência desse mesmo caminho sua posição estaria sujeita a ataques do ponto de vista de Pereira (e do de Gracyk): ao não aceitar o “convite”, Garcia estaria se colocando ao lado da gente que não considera “como obras de arte dignas de estudo essas canções que vendem 3 milhões de cópias e tocam milhões de vezes por dia no rádio” (PEREIRA, op. cit., p. 150), recusando-se a “analisá-la como fato de linguagem, sem tanto preconceito” (ibidem, p. 153), e, ao fazê-lo, estaria com “papo de senhor de engenho”. Note-se: desse ângulo, Garcia aparece como alvo da própria crítica que fizera à outra “vertente”, lembremos: “aquela que se recusa a questionar gostos pessoais, formação cultural, predileções e aversões de classe”, mostrando-se “aristocrático” ao rejeitar sem muita cerimônia o gosto musical da maior parte da população.

Na segunda parte de seu artigo, a menor delas, Garcia encontra na obra elementos semelhantes àqueles que Roberto Schwarz identificara nos romances de Chico Buarque: uma utilização de elementos típicos da indústria cultural associados a uma estrutura especular que, da perspectiva distante mantida pelo narrador, garantiriam um grau de negatividade ao dar ao leitor a possibilidade de reflexão sobre “o fascínio da banalidade” (GARCIA, op. cit., p. 203). As canções estariam ainda dotadas de um potencial crítico ao contrariar – através de diversos recursos musicais – as fórmulas tradicionais do mercado, e também pelo lirismo amoroso construir-se “contra a coisificação do mundo” (ibidem, p. 204). O tom aqui é ainda elogioso e, como se nota, as ferramentas utilizadas são as da teoria crítica.⁹¹

⁹¹ Menos via Adorno e Horkheimer (que apareciam com mais força na primeira parte) que pelo próprio Roberto Schwarz, este sim considerado referência primordial pelo autor em toda sua produção (informação confirmada por Walter Garcia em debate promovido na Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 10/05/2017); de modo que o que se coloca em primeiro plano não são as diversas considerações específicas do frankfurtiano a respeito de música, mas sim a mediação entre forma artística e matéria histórica apontada por Schwarz como cerne da crítica marxista. Assim, o caminho seguido por Garcia seria o de aplicar um arsenal bem desenvolvido no Brasil na área da literatura a um objeto diferente; adaptando-o, evidentemente, a algumas peculiaridades: não se trata, por

A última parte é a maior do texto, embora o tema corresponda a apenas duas dentre dez músicas, o que por si só parece ser bastante revelador a respeito da perspectiva adotada e da relevância do “eixo” que levantamos pouco antes (a partir da proposta de Marcos Napolitano) para o debate nacional. Se até então a obra do cancionista podia ser louvada por seu potencial negativo, aponta-se aqui para os limites de sua crítica, que não iria tão fundo quanto poderia. Daí o contraponto com obras dos Racionais MC’s, que a levariam ao extremo. Em forma e conteúdo. As melodias e a maneira como são entoadas, em Chico, levariam a uma espécie de “adoçamento” do texto cantado, coisa que a fala crua do rap recusaria, entoando rancor e revolta sem concessões; o conteúdo das letras do compositor carioca revelaria limites das intenções progressistas, enquanto as do grupo paulista não abririam mão da violência; a crítica presente em Chico, enfim, compactuaria com um passado que se deveria rejeitar, mantendo ao fundo – apesar das intenções – a imagem do “homem cordial” construída desde os tempos coloniais, enquanto os Racionais MC’s visariam “à subversão de toda a herança de desigualdade econômica e de segregação social” (ibidem, p. 207). Estes proporião a cisão, enquanto aquele só chegaria ao contraste.

Em artigo publicado dois anos antes, Walter Garcia (2013b) já apontava nessa direção. Ali, a chave da comparação entre Chico Buarque e Racionais MC’s estava na diferenciação entre o pensamento “radical” e o “revolucionário” feita por Antonio Candido (1990). Segundo este, o radicalismo seria, no Brasil, “o conjunto de ideias e atitudes formando um contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou”, mas que “não se identifica senão em parte com os interesses específicos das classes trabalhadoras, que são o segmento potencialmente revolucionário da sociedade”. Ainda que com ideias semelhantes, o radical em geral contemporizaria na hora da ruptura definitiva, enquanto o revolucionário adotaria ações adequadas a ela. Nesse sentido, apesar de poder servir “à causa de transformações viáveis em sociedades conservadoras como a nossa”, o radical também traria um potencial negativo, “na medida em que traz consigo potenciais de atenuação, e mesmo de oportunismo inconsciente, que podem desviar o curso das transformações” (idem, ibidem). Com este instrumental, Garcia identifica traços “radicais” em João Gilberto e sobretudo em Chico Buarque, contrapostos ao caráter “revolucionário” se não expressamente atribuído, ao menos subentendido na obra dos Racionais MC’s.

exemplo, de levar em conta apenas as letras das canções, mas também os outros diversos parâmetros em que elas se desenvolvem.

Acauam Silvério de Oliveira (2015), por sua vez, adota perspectiva semelhante à de Garcia, mas levando-a a consequências ainda maiores. Já os textos escolhidos como epígrafe do trabalho (p. VI) são bastante significativos, nesse sentido: uma citação de Paulo Arantes, constatando o fim da “tradição radical brasileira” e clamando por uma reformulação do pensamento crítico que abandone “o mito da construção nacional” e, logo abaixo, como que apontando um caminho para a tarefa proposta, uma breve declaração de Mano Brown se auto definindo como “terrorista”, já que não faria “arte”, e sim “arma”. Oliveira associa toda a tradição da MPB ao menos desde João Gilberto ao nacional-desenvolvimentismo, de maneira que o fim de ambos se confundem, e o rap – em especial através dos Racionais MC’s – aparece como uma espécie de resposta, ou “efeito colateral” dessa situação. Às ideias de miscigenação e nação daquela se contraporiam, neste, uma ruptura a partir do ponto de vista negro e periférico. Aqui também aquela tradição aparece como culpada de certa condescendência e manutenção do quadro de desigualdade brasileiro; a perspectiva trazida pelo rap possibilitaria agora a visão de seus nítidos limites: ainda quando portadora de intenções progressistas, teria adotado um programa, diremos, não “revolucionário”, mas “radical”, posto que baseado mais em pressupostos de conciliação que de ruptura – ficando assim o potencial progressista contaminado, se quisermos, pela “atenuação” e, quiçá, por certo “oportunismo inconsciente”. Nessa medida, essa tradição não tinha mesmo como sobreviver à derrocada definitiva do nacional-desenvolvimentismo, e seria responsável por seu próprio fim: “o fim (finalidade) da canção – seu compromisso em profundidade com o modelo de modernização à brasileira e seu processo de gerenciamento do modo de exclusão dos mais pobres (inclusão excludente) – dialeticamente resulta em seu fim (término)”. (ibidem, p. 10).

Em um aspecto, a posição desses autores se alinha à tendência contemporânea de fragmentação e dissolução dos conceitos mais abrangentes: a crítica à ideia de nação; em especial, ao que a “mestiçagem” (não) representa no contexto brasileiro.⁹² E em ambos os casos o rap aparece sim como uma espécie de confirmação de que a canção tal qual a conhecíamos “morreu”, particularmente os Racionais MC’s aparecendo como símbolo de uma recusa da tradição conciliadora brasileira “por quem sempre ganhou muito pouco, pra não dizer, por quem nunca teve a ganhar”. (GARCIA, 2014, p. 336) Por outro lado, o foco que observa o lado negro

⁹² “O mestiço vira negro ao levar um tiro na cabeça, morto pela PM. A violência racista, que salta aos olhos, não é adequada a um conceito que a legitime ideologicamente – [...]. Ao contrário, o ‘resto’ negro criado pelo sistema racista no caso brasileiro se inscreve no interior do campo mestiço, que o incorpora cordialmente (a presença marcante da tradição negra no Brasil) com a condição de que essa relação seja absolutamente desigual, podendo ser interrompida a qualquer momento, por apenas um dos lados”. (OLIVEIRA, op. cit., p. 189)

– no e pelo duplo sentido da expressão – ganha cores próprias. Quando Gracyk e Shusterman abordam o rap, por exemplo, nota-se que falam de um outro: para Gracyk, ali está representada uma cultura específica, e o interesse por suas realizações estéticas pode abrir uma porta para que se a compreenda, sem que ela deixe de ser outra; Shusterman, por sua vez, parece dar um exemplo prático disso: compreender o rap envolve compartilhar do ponto de vista afro-americano, assim como o country da América branca conservadora, mas no efêmero (nem por isso menor) tempo de duração da experiência estética, sem que o ouvinte tenha que a partir de então observar o mundo a partir da causa negra ou da perspectiva reacionária *redneck*, mesmo que cada uma delas possa oferecer subsídios para uma estética da existência individual. Ora, quando Garcia e Oliveira falam do ponto de vista negro periférico, não se trata de conhecer um dentre outros possíveis, mas sim de reconhecer que aquele ponto de vista traria uma visada do todo mais próxima da verdade.

Isso se vincula à filiação dos autores à teoria crítica, que não abre mão de um horizonte de totalidade com função explicativa; mas, de qualquer forma, não deixa de representar certa continuidade – proposital ou a despeito dos autores – com relação ao quadro de unificação que víamos encarnado na sigla MPB: o que ganha importância, diante do esfacelamento da nação, não é exatamente a pluralidade de enfoques possíveis a partir de cada um dos pequenos grupos que supostamente a constituíam, mas sim o próprio vazio deixado por seu esfacelamento, como se ela continuasse servindo – ainda que em negativo – como chave de leitura, com aquilo que ela foi incapaz de realizar saltando ao primeiro plano;⁹³ o que não deixa de manter como fundamental a esperança de tal realização no futuro, ainda que evidentemente por outros meios, que rechacem a ideia de conciliação carregada pela ideologia nacional e reconheça-a como

⁹³ Como, por exemplo, quando Acauam de Oliveira (op. cit., p. 287) afirma que o rap “instaura um novo paradigma na música popular brasileira”, mantém a ideia de *um* paradigma *na* música popular brasileira, em lugar de considerá-lo, como tem sido mais comum, uma das muitas perspectivas num novo cenário em que não há paradigma compartilhado. Ressalve-se que isso não significa que o autor não reconheça essa característica do quadro contemporâneo, e ainda que reconheça no rap realizações estéticas talvez maiores que aquelas da bossa nova ou da tropicália, não sugere que a repercussão do gênero seja semelhante à daqueles movimentos. Da própria leitura do trabalho se depreende que o “paradigma”, afinal, parece se reduzir apenas ao disco “Sobrevivendo no inferno”, em que os Racionais teriam atingido uma maturidade ainda inexistente nos discos anteriores, e cujo sucesso parece ter tirado a possibilidade de o grupo “autenticamente” continuar a representar a periferia da qual saiu. A conclusão da tese carrega um tom melancólico, ao constatar, em meio ao predomínio do “deserto funkeiro do Real” (ibidem, p. 381), a “derrota dentro da vitória” ou vice-versa (ibidem, p. 360) da trajetória do grupo. “Incorporado enquanto estética, o pressuposto ético fundamental do rap dos Racionais – o de que o sucesso comercial só vale a pena se representar uma alternativa real para toda a periferia, [...], parece perder fôlego e força de mobilização”. (idem, ibidem, p. 376) O uso da expressão “paradigma”, enfim, se justifica em função da posição política adotada pelo autor, a partir da qual procura fazer sua análise estética-ética não apenas dos Racionais, mas de toda a MPB, justamente numa perspectiva daquilo que nela faltava e que o rap viria a revelar.

nunca realizada fora desse mesmo plano ideológico. Esses rechaço e reconhecimento contando, portanto, para esses autores, como elemento importante para o julgamento estético.⁹⁴

Assim, se parece haver hoje uma aproximação entre tendências de interpretação da música popular do ambiente brasileiro e do mundo anglófono, não nos deve escapar que certa especificidade da tradição do pensamento sobre a canção no Brasil sobrevive – até pelo material diferenciado sobre o qual se debruça – e, nela, a questão da mestiçagem aparece como elemento importante, que não deixa de acrescentar certa complexidade ambígua à tensão entre “universalismo” e “relativismo” que vimos desenhar-se anteriormente. Se a crítica à ideia de nação, típica do quadro de fragmentação contemporâneo, é adotada aqui por uma crítica dialética que normalmente questiona esse mesmo quadro de fragmentação contemporâneo – naquilo em que ele, em sua estrutura rizomática, múltipla e aparentemente sem limites, impede que os indivíduos se percebam enquadrados entre as prateleiras de um fundamentalismo “moneyteísta” – não é apenas pela necessidade de aceitar a evidência do enfraquecimento do Estado-nação, mas também porque, em nosso caso, o estabelecimento do Estado-nação se fez, justamente, sobre a ideia de mestiçagem, entendida aqui em seu caráter contraditoriamente homogeneizador (contrário à multiplicidade que promete): imposto como ideologia unificadora que minimiza e procura tornar aceitáveis profundas e indecentes cisões sociais.

O mesmo vale quando se observa a problemática por outro lado: aqueles que ainda se apegam ao conceito de mestiçagem não podem mais fazê-lo baseando-se num nacionalismo ingênuo – é impossível negar a crise dos nacionalismos em geral, os desastres da formação histórica nacional e a falsidade da ideologia que lhe acompanhou em particular – mas sim apoiando-se em alguns elementos dessa mesma formação histórica que correspondem a pontos valorizados de formulações teóricas atuais: naquilo em que o conceito evidentemente carrega

⁹⁴ Essa manutenção de algumas características de certa tradição dos estudos em música popular brasileira em tempos de desconstrução do conceito de “nação” aparece a muitos como um empecilho a ser varrido. A eleição do rap como objeto poderia, em princípio, contribuir para isso, mas muitas vezes não é esse o caso. Daí que os trabalhos de Walter Garcia e Acauam de Oliveira de que tratamos parecem poder ser considerados como exemplos da crítica mais geral feita por Júlio Diniz (concorde-se ou não com ela) aos trabalhos sobre música popular desenvolvidos na área de Letras no presente século, dos quais destaca dois pontos que considera importantes: “1. vários trabalhos que elegeram o funk e a cultura hip-hop como mediadora de leitura de representações socioculturais periféricas focaram a discussão no Brasil, sem nenhum exercício dialógico com outras comunidades, mesmo sendo o rap e a cultura hip-hop globalizados e fortemente presentes em territórios multiétnicos e multiculturais. Tal opção explícita em parte a ideia de autossuficiência das manifestações musicais feitas em português e no Brasil, acentuando um isolamento cada vez maior em função do que se faz e pensa num campo estético mundializado. Aqui reside um mito que necessita ser discutido, o de que a música popular brasileira, a nossa música, o nosso maior tesouro, é a mais importante do planeta; 2. decorrente do item anterior, repete-se, em diferença, na apreciação crítica das manifestações musicais contemporâneas, a postura triunfalista, romântica, heroica e salvacionista (em parte) exercida pela crítica musical quando se fala de MPB, bossa nova ou tropicalismo”. (DINIZ, 2016, p. 151-152)

de heterogeneidade. Conforme vimos, estudos contemporâneos sobre música apoiam-se cada vez mais na ideia de “mediação”, conceito do qual parece razoável afirmar que hibridismo, encontro cultural e mesmo mestiçagem são congêneres.

É claro que a construção de uma identidade nacional baseada na ideia de mestiçagem não é uma exclusividade brasileira, mas antes uma espécie de padrão desse tipo de invenção por toda a América Latina, decorrente da diversidade sobre as quais os países dessa região se ergueram.⁹⁵ Se muito dessas tentativas podem ter resultado em fracasso, a música popular segue sendo frutífera nesse sentido.⁹⁶ O que, se não implica em algum tipo de conservadorismo, parece implicar em ao menos alguma oposição às abordagens mais ligadas à teoria crítica. Da posição que se apoia nos conceitos de hibridismo e mestiçagem para o entendimento da canção na América Latina, Herom Vargas (2007, p. 62) afirma que

O que está em jogo, [...], é como entender tais complexidades e justaposições sem reduzi-las a padrões teóricos unidirecionais, evolucionismos que embutem as práticas culturais latino-americanas numa linha de progressão previamente articulada a partir de parâmetros modernos, sem também circunscrever essas músicas aos limites estreitos e, ao mesmo tempo, porosos das fronteiras nacionais e, ainda, na busca de suplantarem o entendimento adorniano da indústria cultural como fenômeno castrador da percepção e da criatividade na música popular.

Para retomarmos um estudo influente nessa linha: diante do que via como uma crise das ciências sociais, Jesús Martín-Barbero (1991, p. 204, tradução nossa) reivindicava um reajuste entre método e situação que, “em vez de mais conhecimento na pura lógica de acumulação, exige o re-conhecimento, segundo a lógica da diferença, [...]. Reconhecimento de uma mestiçagem que na América Latina não fala de algo que já aconteceu, mas do que somos”. Isso implicaria, dentre outros fatores, no aparecimento de uma sensibilidade política nova e de uma linguagem que não estaria aquém, mas além da crítica dialética, ao operar misturas que a dialética desconheceria, diante das quais a acusação de “falta de síntese” não faria sentido, já

⁹⁵ “Diversos esforços foram feitos ao longo de mais de um século para dar conta do caráter caleidoscópico, das assimetrias e das tensões dessas ‘culturas compósitas’, [...] Mestiçagem, sincretismo, transculturação, heterogeneidade não dialética, antropofagia, protoplasma incorporativo, hibridação, (neo)barroco, são algumas das tantas metáforas a partir das quais foi pensado o espaço cultural latino-americano” (BONFIM, 2008, p. 3)

⁹⁶ Conforme assinala Michel Nicolau Netto (2012, p. 312): “De fato, a música possui mais possibilidades do ‘encontro’ cultural. A facilidade com que a música circula nas modernas formas de comunicação é determinante nisso, [...]. Além disso, cada vez mais o mercado de apresentação ao vivo é global [...]. Também [...] é da própria tradição musical a busca por mistura de novos sons, sendo que qualquer biografia de um estilo musical popular – [...] – traz em seus descritivos histórias de trocas culturais”. Dado o lugar que a citação ocupa no texto, seria honesto assinalar que esse autor se filia mais à linha que descrevíamos até dois parágrafos anteriores que à que abordamos a partir do anterior, e que, para ele, não seriam os processos inerentes à própria música o fator determinante para que esta seja percebida como “híbrida”, e sim índices de diferenciação consagrados que tornariam, nela, a hibridização mais visível: “O que importa perceber, [...], não é que a música está mais disposta à hibridação, mas que os processos de hibridação nela são mais perceptíveis porque a música sempre parte de e chega a categorias identificáveis.” (idem, ibidem, p. 313)

que seria justamente “como mestiçagem e não como superação - [...] – como se estão fazendo pensáveis as formas e sentidos que adquire a vigência cultural das diferentes identidades”, o que não significaria evitar as contradições, mas apenas tirá-las de esquemas já concebidos para que se pudesse vê-las formando-se e dissolvendo-se. (ibidem, p. 204-205)

Ainda que o pensamento pela chave do “nacional” passe por uma evidente crise, é inegável que, no movimento das últimas décadas de fragmentação do conhecimento, desmontagem das narrativas unificadoras e dissolução das identidades, há uma valorização da “diferença” que não deixa de guardar uma espécie de correspondência com as tentativas latino-americanas bem mais antigas de se pensar a identidade pelo viés da mestiçagem e conceitos afins. É claro que um passo mais decisivo na direção da desconstrução contemporânea exigiria que se demolissem também as fronteiras nacionais. No Brasil, e especialmente em sua música popular, quiçá por conta de “uma tradição que tem muito de ‘tradição inventada’, mas nem por isso menos enraizada nos corações e nas mentes” (NAPOLITANO, 2007a, p.6), paradoxalmente calcada justamente na dissolução de fronteiras, o traço nacional resiste contra a corrente. Parece-nos inegável que é nessa espécie de enclave que Wisnik, Tatit, e aquilo que se desenrola em “O fim da canção” se colocam.

2 WISNIK, TATIT E O FIM DA CANÇÃO

2.1 A pluralidade una de José Miguel Wisnik

Já de início assinalemos que, no destaque dado à satisfação sensorial de natureza corporal envolvida na experiência estética, afastando-se assim de uma tradição que teria privilegiado a contemplação desinteressada, vemos Wisnik aproximar-se de Shusterman. No clássico texto de 1979 a que nos referimos no capítulo anterior o autor já afirmava o seguinte:

Salve o prazer e salve-se o compositor popular: ele passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem. [...]

A música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem. (Wisnik, 2004c, p. 170)

Como se nota, aqui também se valoriza a dimensão somática e o prazer envolvidos na experiência estética. Daí uma apreciação da música popular precisar se desvincular dos critérios com que normalmente se avaliam as altas artes, para os quais o conceitual seria central, e não apenas um de seus movimentos:

Não se pode querer aplicar a ela os critérios “progressivos” da música instrumental e deduzir daí a sua suposta “banalidade”. Banal é a crítica que só enxerga letras melodificadas e “boleros” redundantes nas mais primorosas canções. (idem, 2001, p. 214)

Não se trata portanto, tanto aqui como em Shusterman, de uma defesa condescendente e tolerante da arte popular que traria mais benefícios que prejuízos a aqueles que não tem acesso a nada de melhor; contanto que se a entenda em seus próprios termos, ela teria a capacidade não apenas de interessar a qualquer um, como também, ao fazer-se entender em seus próprios termos, ampliar a concepção tradicional de estética. Aliás, nesse sentido, poderíamos vê-lo ao lado tanto de Gracyk quanto de Shusterman, ao concordar que valeria para o Brasil aquilo que o primeiro afirmava valer em geral quanto a não considerar a música popular parte do sistema das belas artes – “Não haveria vantagem, [...], em elevar a música popular à categoria de arte exemplar no Brasil, [...]. O fenômeno [...] corresponde a ordens de grandeza (quantitativas e

qualitativas) diferentes daquelas a que correspondem os critérios puramente estéticos” (WISNIK, 1984) – e ao concordar, com o segundo, que o fenômeno da música popular nos levaria a alargar o conceito de “arte”, aproximando-o da vida – “é arte no sentido em que o futebol também [...]: diversão para as massas que toca fundo o inconsciente coletivo e que, pelo amplo espectro de sua penetração e pela sua incidência vertical na psique de cada um, torna-se gênero de primeira necessidade simbólica na vida de um povo”. (idem, ibidem)

Contudo, notemos que, enquanto os norte-americanos parecem ter se preocupado em “alargar” a estética para que a música popular coubesse nela, é a própria música popular – que já havia “alargado” a estética no Brasil – que parece ter levado Wisnik à sua concepção. Mais: quando os norte-americanos consideram que ela pode ser “algo em que as diferentes classes sociais (e faculdades humanas) podem se unir pelo prazer estético” (Shusterman, 1998, p. 102), parecem apontar para algo que ocorre talvez marginalmente no presente, mas sobretudo para uma possibilidade de futuro, o brasileiro parece enxergar tal diluição de fronteiras como algo plenamente já realizado no passado e no presente, ao menos em algumas áreas da formação cultural brasileira. Mais ainda: esse rompimento de barreiras seria uma espécie de pré-condição para o brilho estético dessas realizações:

As potencialidades surpreendentes e transformadoras do país, [...], se revelaram sempre, em dimensão cultural, quando se suspenderam num mesmo lance barreiras sociais e mentais e quando veio à tona – na literatura, na música, no futebol e em outros campos – a combinação inusitada de que ele é feito. (WISNIK, 2008, p. 421)

Mais do que uma interpretação da história nacional ou constatação do possível lugar positivo ocupado pela mestiçagem nela, a “quebra de barreiras” brasileira a que o autor faz referência no trecho anterior parece mesmo se constituir como seu ponto de observação, lugar de onde seria possível pensar com originalidade sobre os mais diversos temas. Assim, se Shusterman e Gracyk batalham para livrar-se da opressão da “alta cultura” e garantir uma possibilidade de valorização do popular em outros termos, a questão em Wisnik parece ser a mesma, mas um pouco invertida: menos que livrar-se da “alta cultura”, levar seus métodos e sua profundidade a territórios que lhe seriam estranhos. (2004c, p. 527) Nesse mesmo trânsito constante, talvez a principal característica das reflexões do “uspianista”; donde uma descrição a respeito de seu pensamento sobre a canção brasileira, por sumária que seja, não pode focar apenas nesse assunto se quiser retratá-lo condignamente.⁹⁷ Para Wisnik, as coisas parecem só

⁹⁷ Inclua-se aí sua obra cancional, faceta estética desse mesmo pensamento, ela mesma pensamento. Trataremos do assunto no próximo capítulo.

fazer sentido quando consideradas simultaneamente, em suas diferenças e semelhanças. Conforme assinala Paulo Neves (2004), a polivalência de Wisnik, a mistura vertiginosa de enfoques em sua obra é parte de sua coerência, solidária com nossa época e correspondente à cultura moderna brasileira.

A literatura, o futebol e a música popular constituem as preocupações básicas de sua produção intelectual. Os assuntos muitas vezes aparecem mesclados, e a própria escolha dos objetos já deixa supor a importância que a nação ocupa em suas reflexões: “uma coalizão de interesses me leva de fato, ao ensaísmo de interpretação de cultura, cujo ponto de encontro e de fuga é o Brasil.” (2004c, p. 527)

É em “Veneno remédio: o futebol e o Brasil” (2008) que o autor mais se aprofunda na interpretação da cultura nacional. A obra, em princípio, fala a respeito de futebol. Não apenas de um ponto de vista externo – como a maioria dos estudos acadêmicos voltados ao tema – mas procurando também, de uma perspectiva interna, aplicar-lhe um tipo de análise literária e estética. O resultado, como observa Pedro Meira Monteiro (2010, p. 188) é que, no livro, “o futebol não é apenas o futebol: ele é o signo de outra coisa. Ou, antes, por ser fecundo como é, ele dispara outros signos, que são capazes de interrogar-se a si mesmos, mergulhando o leitor na batalha dos signos, que é, a rigor, a significação do Brasil”. O que Monteiro observa com relação ao futebol vale plenamente para os escritos de Wisnik sobre música popular. Esta também parece dizer sempre algo além dela mesma, cifrando sinais absolutamente relevantes para uma interpretação do Brasil. O seguinte trecho dá um bom exemplo de como a música, o futebol e o país aparecem correlacionados no pensamento do literato:

[...] o futebol no Brasil age sobre esse artigo de luxo importado que é o futebol britânico, dando-lhe outra configuração e outra destinação, em paralelo e contraponto com a música popular. No samba e no futebol, negros, brancos e mulatos, habitando uma certa zona de indeterminação criada pela herança do escravismo miscigenante, lidam com *a prontidão e outras bossas*, com seu saldo não verbal e ambivalente, num campo em que o fio da navalha da inclusão e da exclusão se transforma num estilo de ritmar, de entoar e de jogar. Esse estilo, inextrincavelmente associado à [...] “dialética da malandragem”, zona de permeabilidade ambígua entre a ordem e a desordem, [...] (WISNIK, 2008, p. 406)

Assim, a música popular, o futebol, e boa parte daquilo que de melhor se produziu na literatura nacional estariam ligados a essa zona de indeterminação que se teria criado na formação da cultura nacional, entre ordem e desordem, inclusão e exclusão, para a qual o autor se apropriou da expressão – que remete ao *phármakon* grego – “veneno-remédio”. Nela sintetiza-se a ideia de que a mesma matéria prima responsável pelos horrores da experiência histórica brasileira está também, por outro lado, na raiz de suas manifestações mais brilhantes.

Ao posicionar-se diante dos clássicos de interpretação nacional, Wisnik identifica dois paradigmas básicos: o de Caio Prado Junior (seguido por aquilo que ele chama de “sociologia paulista”), que recairia sobre “a identificação do atraso e do deslocamento brasileiro na ordem mundial, sem privilégio para originalidades culturais populares, consideradas pouco relevantes no quadro econômico e político” (ibidem, p. 411), e o de Gilberto Freyre (que encontraria parentesco entre os modernistas e os tropicalistas), que postula e vislumbra “um potencial libertário e redentor nessa conjuração de horror e maravilha que é o Brasil” (ibidem, p. 416). Embora clame pela necessidade de superar essa dualidade como pré-condição intelectual para que qualquer mudança efetiva possa vir a acontecer no país, é difícil não ver os pés do próprio crítico fincados ao segundo paradigma. Por mais que incorpore as críticas presentes do primeiro, procurando evitar um nacionalismo mais ingênuo ao adotar uma espécie de otimismo trágico que, sem poder negar a pertinência das calamidades erigidas por nossa experiência histórica, clama pela realização das potencialidades que, apesar dela, puderam se vislumbrar por aqui, ao menos no futebol, na música e na literatura. O trabalho intelectual de Wisnik parece insistir nessas teclas como que na esperança de que seus exemplos pudessem ser transferidos para o todo da sociedade.

Nesse sentido, para que se compreenda melhor essa visão da formação cultural nacional e para que se a localize com relação aos paradigmas mencionados, bem como o lugar que nela ocupa a música popular, interessa fazer um cotejamento entre o conceito de “ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, e o “lugar fora das ideias”, de Wisnik. Mesmo que este não mencione aquele como um defensor do primeiro paradigma descrito, é seguro que poderíamos localizá-lo dentro dele. E, ainda que Schwarz não demonstre grande interesse pela música popular, a empreitada se justifica também pela influência que, como vimos, ele exerce sobre certa crítica musical nacional. É verdade que, conforme notou João Camillo Penna (in: WISNIK, 2004c, p. 526), é em torno do “veneno-remédio” que se forma uma espécie de metodologia, em Wisnik. O exame do par *ideias fora do lugar/lugar fora das ideias* é uma forma de vê-la em movimento, de especial interesse para nós porque a canção popular seria uma das faces mais visíveis de um dos lados dessa dicotomia (a análise dela, assim, sendo mais propícia ao desenvolvimento de nossos propósitos que a do “veneno-remédio” em si, que não deixa nunca de estar presente. Como dissemos, as coisas em Wisnik só se fazem entender simultaneamente). Pedimos então licença para um desvio via Machado de Assis que, como veremos (ou assim o esperamos), serve de atalho para iluminar – pela literatura – o lugar da nação e da música popular no pensamento de Wisnik. Seria impossível passar por todos os objetos que Wisnik examinou em livros, capítulos de livros, artigos, crônicas, conferências, etc.

No caso dele, porém, o exame mais detalhado de um deles carrega o potencial de um entendimento virtual do que pode haver no todo, posto que, em nossa visão, uma figura bastante rica para se entender Wisnik, seu pensamento e sua música, é a do *aleph*: ponto a partir do qual todos os outros se tornam observáveis.⁹⁸

No ensaio “As ideias fora do lugar” (in: SCHWARZ, 212b, p. 9-31), já consolidado como um clássico de interpretação da cultura nacional, Roberto Schwarz identifica, em nossa experiência histórica dependente concomitantemente do mercado externo e do trabalho escravo, uma total incompatibilidade entre pensamento e efetividade, na qual o liberalismo prevalecia no discurso e o favor na prática, dando um sentido original à falsidade ideológica autóctone, na qual o teste da realidade não fazia nenhuma diferença para o discurso, que continuava seguindo as modas europeias enquanto mantinha a base social inalterada. É a partir dessa concepção que Wisnik formula, num jogo de palavras bem ao seu gosto, a expressão “lugar fora das ideias”, repetida em vários textos. Com ela, não pretende negar o fenômeno observado por Schwarz, mas superá-lo assimilando-o. Se para Schwarz a experiência histórica brasileira é vista invariavelmente de maneira negativa, tanto na prática – da escravidão e do favor – quanto na vida ideológica – que acabava rebaixada por sua incompatibilidade com a realidade, diminuindo as chances de reflexão – Wisnik, por sua vez, sem negar a pertinência dessas colocações, enxerga, apesar delas, um lado positivo desenvolvido por essa mesma formação, visível não em sua totalidade, mas em áreas como a música popular, o futebol e parte da literatura. “É um desafio de grandeza – e ao mesmo tempo de sobrevivência coletiva, [...] – compreender que as expressões mais obscuras e terríveis da experiência brasileira participam do mesmo núcleo que gera suas expressões mais luminosas.” (2004b, p. 530) Eis a versão do crítico do “sentimento dialético” que parece atravessar toda a experiência intelectual nacional (para o qual atribuiu, como vimos, a expressão “veneno-remédio”). O lugar fora das ideias não anula as ideias fora do lugar. Convive, conflita, confunde-se e compartilha com elas a mesma origem, o “paradoxo da escravidão brasileira como um mal nunca superado”, mas que, nessa versão, é ao mesmo

⁹⁸ Voltaremos ao assunto mais à frente, ao falarmos de sua obra cancional, munidos de mais elementos para que se possa compreender esse argumento. Assinalemos que a expressão “lugar fora das ideias” é utilizada por Wisnik (tendo evidentemente Schwarz como pressuposto a ser ultrapassado) em diversas ocasiões para falar do Brasil e de autores brasileiros. Além daquelas que citamos no corpo principal, caberia aqui destacar um trecho do parágrafo que fecha seu texto sobre “O famigerado”, de Guimarães Rosa: “Em suma, Guimarães Rosa precisou sondar a escravidão pela outra ponta: não só os espasmos socioideológicos do discurso liberal contraditado pela realidade da escravidão – as *ideias fora do lugar* tão agudamente captadas por Roberto Schwarz -, mas o *lugar fora das ideias* contido na experiência antropológica profunda da mesma escravidão como Outro, que reside como enigma no coração do Brasil.” (WISNIK, 2004c, grifos do autor)

tempo “um bem valioso em nossa existência, não pela escravidão enquanto tal – o que é óbvio e gritante aos céus -, mas pela amplitude de humanidade que ela desvelou.” (ibidem, p. 407)

Para entendermos como de um se chega ao outro, voltemos o foco para Machado de Assis. Aqui, ambos os críticos fincam o pé na experiência histórica brasileira. O que é óbvio em Wisnik, pelo que se disse; talvez filiação a Antonio Cândido e tendência da crítica brasileira, nos dois casos⁹⁹; e consequência, em Schwarz, da adesão à crítica marxista, para a qual “Em literatura, o básico [...] está na dialética de forma literária e processo social.” (2012b, p. 129) Daí que, para ambos os autores, características básicas do estilo do literato estariam associadas antes às peculiaridades próprias ao chão pátrio (com toda a incoerência que sua estruturação coerente com a ordem capitalista internacional implica) que à literatura universal (ainda que se ligue a ela).¹⁰⁰ O próprio Wisnik (2008, p. 405) admite que

Machado de Assis tornou-se quase inseparável – depois de Roberto Schwarz – do equacionamento das ‘ideias fora do lugar’, isto é, dos desnivelamentos e disparates entre a escravidão cotidiana e a pretensão universalizante do liberalismo burguês que pautou as nações modernas.

Cabe então perguntar qual o ponto de virada em que o crítico intenta encontrar, nesse “Machado-veneno”, tão bem delimitado por Schwarz, o “Machado-remédio” que lhe serviria de contraponto, dando base a sua concepção geral. Aqui, cabe lembrar que enquanto Schwarz dedicou boa parte de sua carreira acadêmica ao estudo de Machado de Assis, Wisnik dedicou-lhe apenas um ensaio (ainda que longo). De fato, tomando a obra de Machado como um todo,

⁹⁹ Comentando a ascensão de Machado a grande nome da literatura universal, e notando, nesse movimento, uma diferenciação entre a crítica estrangeira – que não teria grandes interesses sobre as peculiaridades brasileiras contidas na obra do autor, já que sua entrada no cânone da literatura mundial se deveria a características universais que deixariam necessariamente marcas regionais em segundo plano – e a crítica nacional – que, cada vez mais, veria a composição do romance machadiano como formalização artística justamente do conjunto singular de nossa sociedade – Schwarz cita, em uma nota de rodapé, como parte dessa tendência no país, além de seus dois livros inteiramente dedicados ao escritor, ao lado de várias outras obras, o ensaio de Wisnik a respeito do conto “Um homem célebre”. (SCHWARZ, 2012a, p. 15)

¹⁰⁰ John Gledson (2005, p. 194), em resenha para o livro de Wisnik em que foi publicado, além de diversos outros textos, o ensaio “Machado Maxixe” (2004, p. 15-105), chega a colocar Roberto Schwarz como aquele provavelmente teria tido maior influência “no estilo de pensar do autor”. No aspecto em que assinalamos, de fato, há uma semelhança na abordagem. Mas consideramos que, se é que se pode atribuir a alguém o papel de “maior influenciador” do estilo de pensar de Wisnik, o posto talvez coubesse melhor a Antonio Cândido ou, mais ainda, a Caetano Veloso. Contudo, é fato que Schwarz aparece em sua obra como referência incontornável; usando livremente termos dialéticos: momento de verdade necessário para a *aufhebung* (provisória porém satisfatória) promovida pelo “lugar fora das ideias”, como se verá. Quanto ao vínculo da escrita de Machado à base social brasileira na visão dos dois críticos, citemos dois exemplos em apoio: “A melancolia, o tédio, o desgaste, a desagregação e o nada – as famosas especialidades machadianas – formam o desdobramento involuntário, no próprio ser do narrador, da sequência de arbitrariedades socialmente balizadas que lhe constituem a narração” (SCHWARZ, 2012c, p. 203); “Não precisamos insistir no ceticismo radical que enforma a visão, sistematicamente ironizante, de uma história sem redenção, condenada ao eterno retorno do imaginário que, [...], gira em falso *ad aeternum*, perpetuando a iniquidade social.” (WISNIK, 2004b, p. 97)

compartilhando da ideia que nela estaria expressa a catástrofe de nossa formação social desigual, tal empreitada talvez fosse impossível. Mas Wisnik escolhe a dedo, justamente, um conto em que Machado trabalha com maestria um lugar privilegiado de manifestação do que seria, segundo o crítico, o “lugar fora das ideias”: a música popular. Para que se compreenda o alcance do lance, é pertinente dar continuidade à citação anterior: ora, se Machado sintetiza as “ideias fora do lugar”, por outro lado, “o futebol brasileiro e Pelé são inseparáveis do ‘lugar fora das ideias’, o vetor inconsciente por meio do qual o substrato histórico e atávico da escravidão se reinventou de forma elíptica, artística e lúdica.” (ibidem, loc. cit.) A união de Machado de Assis e Pelé se daria pela herança africana em meio brasileiro compartilhada por ambos, fator central de sua compreensão do caso brasileiro: “Eu tendo a achar que a originalidade brasileira está ligada à cultura mestiça” (2004b, p. 491), donde, com relação ao bruxo do Cosme Velho, “é indubitável que essa condição social e racial, sem explicar a sua obra, toma parte decisiva e secreta nela.” (2008, p. 405) Assim, de maneira genérica, Machado seria revelador desse “vetor inconsciente” de enorme potencial criativo presente no Brasil, ligado à questão da mestiçagem. Sem ele, não se poderia explicar o surgimento de um escritor tão genial em ambiente social e intelectual tão sufocante.¹⁰¹

De fato, ainda que se considere que Machado tenha surgido mais *apesar* do ambiente social que em função dele, é nele que encontrou os elementos da equação a se resolver de forma estética. Nisso poderíamos até encontrar algum apoio em Schwarz, que reconhece que o ceticismo diante das ideias liberais – que teve que ser penosamente construído em ambiente europeu, e tornou-se possível apenas depois de 1848, quando os ideais supostamente universais tornavam-se claramente ideologia burguesa – aqui, onde aquelas ideias nunca realmente fizeram sentido, era “a singela descrença de qualquer pachola” (2000, p. 27). No entanto, para esse crítico, se tal situação constituía inegavelmente, para a literatura, um “labirinto singular” (ibidem, p. 21) a ser desvendado, “Vantagens não há de ter tido” (ibidem, p. 20). Para Wisnik, sim. Não exatamente na falta de relação entre ideia e efetividade em si, mas em “certa zona de indeterminação criada pela herança do escravismo miscigenante” (2008, p. 406) relacionada a ela, e que teria possibilitado, em Machado, “um salto da vida coletiva no talento individual”. E isto não seria um caso isolado: em algumas situações, o “lugar fora das ideias” brotaria das “ideias fora do lugar”, irradiando um brilho que – ainda que apenas em algumas áreas e em

¹⁰¹ “se tomássemos o pessimismo social machadiano muito ao pé da letra, e em nível raso, o país que Machado de Assis descreve *não poderia sequer ter produzido ele mesmo*, tampouco a extraordinária potência das suas formulações.” (WISNIK, 2008, p. 405, grifo do autor)

alguns momentos – seria capaz de ofuscá-las e superá-las. O que só aconteceria “quando as barreiras sociais gritantes e as barreiras veladas que dividem o Brasil se levantam de algum modo, como na estratégia evasiva e fulminante do ironista que viu tudo.” (ibidem, loc. cit.) E o lugar de quebra de barreiras teria sido, por excelência, neste país, a música popular. Não é a toa que o último trecho do ensaio de Wisnik dedicado ao conto de Machado de Assis tenha como tema menos o próprio conto que os intercâmbios entre o popular e o erudito promovidos ao longo da história na música brasileira. Daí que, se o Machado das ideias fora do lugar está personificado na *volubildade* de Brás Cubas, o Machado do lugar fora das ideias o está no *logro* de Pestana.

O grande achado de Machado, chave de Schwarz para o elo entre formação literária e social em seu “Um mestre na periferia do capitalismo”, está na *volubildade* do narrador. Nela se identificando a fisionomia de classe do narrador, que universalizaria os esquemas de conduta da classe dominante brasileira, guiados pelo capricho, ditados ora pelo arsenal liberal lastreador de um pensamento *up to date*, ora pela realidade escravista arcaica; ora pelos laços pessoais do favor, ora pela estrita e impessoal racionalidade econômica capitalista. Através desse processo, o autor conseguiria, ao mesmo tempo, harmonizar-se com o esteticismo contemporâneo dos países adiantados, caracterizados pelo “elitismo bufo, da irresponsabilidade assumida e nobilitada, do culto ao diletantismo e ao próprio eu, em espírito antissocial” (2012c, p. 176), e, ao mesmo tempo, com o realismo crítico, produzindo, nesta mimetização fiel da ideologia da classe dominante brasileira, uma espécie de “sensação comparável àquela ocasionada pelo... objetivismo flaubertiano.” (ibidem, p. 184) Daí que a *volubildade* apareça então como resolução formal da efetiva situação das ideias fora do lugar, expondo-as em toda sua situação de irresolução, desaprovando, a uma só vez, nosso estado atual e o suposto estado avançado a que almejaríamos, tal qual formulado pela ideologia liberal “avançada”.

Já Wisnik, em sua análise de “Um homem célebre” – conto em que Machado descreve a infeliz trajetória do músico popular Pestana, que sonha chegar à glória sublime da música clássica europeia, mas que, por uma espécie de determinação congênita, acaba invariavelmente caindo em buliçosas polcas – joga suas fichas no *logro*, em seu duplo e contraditório sentido de irrealização e conseguimento (uma variante, como se vê, do “veneno-remédio”). O *logro*, aqui, cumpre, de certa maneira, o papel de “princípio mediador” que, na concepção crítica de Schwarz, é o nome “que tornará mais ou menos convincente a continuidade entre forma literária e forma social” (2012b, p. 139) – correspondendo, portanto, à *volubildade* na crítica schwarziana de “Memórias póstumas de Brás-Cubas” e à *dialética entre ordem e desordem* na crítica candidiana de “Memórias de um sargento de milícias”; o “achado crítico, em que a

relação interna e discriminada entre os âmbitos [forma literária e realidades históricas pertinentes] acrescenta à inteligência dos dois.” (SCHWARZ, 1999, p. 29) Importa notar que a “realidade histórica pertinente” privilegiada por Wisnik foi a da situação da música popular brasileira do final do século XIX, estando o drama analisado, portanto, “num terreno ironicamente escorregadio: o das relações entre o popular e o erudito no Brasil.” (2004b, p. 17) E como se viu, é nos momentos em que esses intercâmbios ocorrem, segundo o autor, que brilharia a originalidade brasileira – possível apesar das barreiras, ou por causa das barreiras, que, nesses lances, se quebram. Naquele final do século XIX, Wisnik demonstra que a “polca” já estava longe de ser uma dança europeia, tendo sofrido diversas modificações que lhe introduziram elementos africanos e deram-lhe um caráter genuinamente local. Se o escritor ainda utilizava o termo “polca”, e não o já mais apropriado “maxixe”, o faria por decoro, dadas as implicações baixas e raciais associadas ao termo. Mas ao mesmo tempo, segundo o crítico, desvelava subliminarmente elementos que sugeriam a complexidade da situação, e não poderiam lhe ser completamente indiferentes, já que neles se insinuaria a questão da mestiçagem:

Machado de Assis parece chancelar ambigüamente o recalque das implicações socioculturais e raciais da polca-maxixe, ao mesmo tempo que as desvela, sutil e incisivamente, [...]. Guarda, aqui, no entanto, uma distância e uma proximidade toda própria na relação com o assunto, porque ele envolve uma questão nunca tratada de frente em sua obra, e que lhe concerne intimamente: a mestiçagem. (2004b, p. 33)

Assim, Wisnik vê em Pestana, longe de apenas uma individualidade em crise, “um índice gritante de cultura, um sintoma exemplar de processos [...] que são muito mais complexos do que a leveza dançante da narrativa faz supor de imediato.” (ibidem, p. 18-19) Em seus diversos textos sobre música popular, o autor costuma constatar a enorme vitalidade desta, que, mesmo diante das enormes pressões do mercado, da cultura oficial e outras, lograria sempre não se reduzir a elas, ainda que assimilando-as, mantendo sua força.¹⁰² É essa mesma força que ele parece constatar no conto de Machado, em nossa nascente música popular urbana do século XIX. Após citar um trecho em que o escritor descreve o processo composicional de

¹⁰² “a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização.” (WISNIK, 2004 b, p. 178). Ou ainda, por exemplo, sobre a tentativa de intervenção do Estado Novo na música popular, o autor escreve que “[...] como a música popular é um espaço de resistência mais forte que sua emulação cívico patriótica, além do que ocupando uma posição relativamente ofensiva no cenário cultural brasileiro urbano – moderno, o resultado não será na verdade uma conversão do ‘carnaval’ ao ‘dia da Pátria’, mas a instauração da movimentada cena da político-chanchada populista, onde há lugar para o senador gagá dançar seu samba” (2004a, p. 135)

Pestana, o crítico conclui que “a congenialidade daquelas peças dispõe do valor inestimável da espontaneidade, beirando enviesadamente o genial, [...], malgrado as alienações da publicidade, da mercantilização e da fetichização da arte, e para além da depreciação que as submete o próprio compositor.” (ibidem., p. 20)

Se tanto à *volubilidade* quanto ao *logro* se pode aplicar a ideia de “achado crítico” que articula a forma literária à forma social, devemos contudo admitir que o que o achado encontra difere, em cada caso. Para Schwarz, a volubilidade parece contribuir para uma compreensão da totalidade da obra, enquanto, para Wisnik, o logro parece apontar para uma ambiguidade que atravessa o conto (e o Brasil), sem, no entanto, esgotá-lo o alcance. Não que a ambiguidade não esteja presente no primeiro caso; pelo contrário, ela constitui-lhe o próprio cerne. Mas tem-se a impressão que, encontrado o achado, ele serve a uma visão fechada da articulação entre obra e sociedade: temos uma mimetização do capricho que caracterizaria a mentalidade de nossa classe dominante, transformada em recurso literário; tal recurso serve para a dissociação entre autor e narrador, o primeiro emitindo um juízo crítico com relação ao segundo, desqualificado pelo próprio discurso. Em cada trecho da minuciosa análise do texto, tal visão geral parece encontrar confirmação. No segundo caso, em compensação, temos uma ambiguidade que parece atravessar o relato, a música e a própria crítica, mantendo-a em aberto, transitando entre sucesso e fracasso, popular e erudito, Europa e África (em território nem africano nem europeu); sem que esse vaivém seja considerado apenas um discurso volúvel que desautoriza a si mesmo colocando-se permanentemente no nível da crítica que condena essa mesma indefinição, mas colocando-se no ponto de vista da própria ambiguidade sem solução – a exposição de nossa condição paradoxal é aqui, além ou antes de crítica, congênita –, observando-lhe as lamentáveis incongruências, mas também colhendo as flores que desse mal que é nossa formação social, contudo, brotam, ficando a impressão de que o conto mais abre possibilidades do que encerra uma crítica.

Desse modo, querendo-se jogar a interpretação de um crítico contra a de outro, a ambiguidade, que fica aberta em Wisnik e fechada como procedimento crítico em Schwarz, contaria pontos a favor do primeiro, do ângulo que costuma ver no segundo certo caráter excessivamente sistematizante, ideologizante e, por esta via, reducionista.¹⁰³ A acusação de

¹⁰³ Vendo nele, por exemplo, uma espécie de “jogo de exclusões, de preto vs. branco, de mentira vs. verdade, de narrador vs. autor”, incapaz de ver “um movimento de inclusão de Brás Cubas em Machado de Assis.”? (BOSI, 2007, p. 40) Para continuarmos na vizinhança acadêmica, José Arthur Giannotti, em debate com Schwarz, afirmou: “A minha questão é que eu não creio que a obra de Machado tenha essa unicidade e univocidade que você deseja. Eu acho que o Machado é muito mais ambíguo”. (in: MACHADO, 1991, p. 67)

projeção de suas próprias convicções no texto machadiano pode ser posta tanto a um quanto a outro; mas, ao menos no aspecto que vimos discutindo, é menos grave para Wisnik, já que ele não parece se propor a encontrar uma chave que encerre uma compreensão totalizante do texto, e sim uma que lhe reconheça a complexidade, fazendo-o vibrar em ressonância com nossa formação histórica, lançando no ar ondas que exigiriam ouvidos atentos para se decifrar o que ela ainda poderia nos dizer. Mas é justamente esse aspecto que talvez o torne alvo da crítica dialética, que pode tomá-lo como um exemplo de “certo ensaísmo que vê tudo em tudo. Utopia dos descendentes de Brás Cubas.” (ARANTES, 1992, p. 107) O próprio Wisnik afirma que “quando sugiro níveis das obras de Machado e Rosa como ligados a um suposto ‘lugar fora das ideias’, que elas também exploram, suponho não estar embarcando simplesmente, como os antepassados de Brás Cubas, nas asas de um quiasma.” (2004b, p. 529) Podemos supor com alguma segurança que, na opinião de Roberto Schwarz, está.¹⁰⁴

Pela admissão de contradições no próprio pensamento – talvez necessária para a manutenção da visão positiva que mantém, a despeito de tudo, de nossa experiência histórica – pelo nacionalismo implícito, pelas fichas que aposta à mancheia no “poder criativo” brasileiro,¹⁰⁵ talvez pudéssemos encontrar a principal crítica a se fazer a Wisnik, do ponto de vista de Schwarz. E aqui, seria talvez mais simples nos apegarmos não aos livros deste sobre Machado de Assis, mas sim ao ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”. (in: 2008, p. 70-111), no qual, dentre outros aspectos, faz uma análise do movimento tropicalista. Este, para ele, expunha nossos anacronismos “à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil.” (op. cit., p. 87) Resultando, nas palavras de Paulo Arantes (op. cit., p. 33), num caso de “duplicidade de critérios”, desprovido de “desenvolvimento e síntese”, na “mesma linhagem dos movimentos sem progresso da consciência nacional dividida”. Não será vão

¹⁰⁴ Comentando o ensaio de Wisnik sobre o texto de Machado, Luis Augusto Fischer (2008) observa que “O ensaio é encantador, no bom sentido, por levar o leitor para zonas de pensamento não-cartesiano mediante passagens charmosas, mas também no mau, por obrigá-lo a acompanhar o fluxo da reflexão sem poder medi-lo em relação a um propósito claro, que não há; assim, sem oferecer clareza quanto ao destino desejado, em parte ele mina as possibilidades de debate, por não expor seus interesses de conhecimento; e essa omissão, que, repito, tem lá seus encantos, só se vê quando se pergunta, por exemplo, pelas escolhas teóricas mais fundas, mais radicais.” O próprio texto de Wisnik, assim, parece ser visto sob a ótica de um “logro complexo”, e não seria difícil ver, nesse “encanto”, algo da volubilidade de Brás Cubas.

¹⁰⁵ John Gledson, na resenha que mencionamos em nota anterior, conclui que “O que emerge, creio, é um crítico cuja preocupação com a criação o leva a aceitar uma certa indecisão, ou até contradição, nas suas conclusões, visto que a criação muitas vezes relativiza as suas conclusões mais negativas, por mais que pareçam basear-se nas evidências ou na *force majeure* do mundo do capitalismo mais ou menos globalizante. [...]. Muitas vezes há nesta atitude um nacionalismo implícito, ou pelo menos um orgulho do poder criativo de certos brasileiros, sobretudo na área da música, de confundir as expectativas e de resistir a pressões aparentemente irresistíveis.” (op. cit., p. 192)

assinalar, aqui, que José Miguel Wisnik considera-se um tropicalista. (apud: MONTEIRO, 2010, p. 210)

E assim, querendo-se inverter o sentido da acusação, lembremos de Martín-Barbero recusando a crítica dialética de “falta de síntese” ao argumentar que as coisas se fazem pensáveis, na América Latina, como mestiçagem e não como superação. É isso que Paulo Neves parece ter em vista quando afirma que, sobretudo nos textos de Wisnik a respeito da canção popular, “o que se observa é um discurso envolvido no emaranhado da cultura em busca de um ponto, não de síntese, mas no qual um máximo de inteligibilidade coincida com (ou só seja possível mediante) o máximo de acolhimento”. (NEVES, 2004, p. 9-10) E, considerando a experiência envolvida nessa abordagem “acolhedora”, nesse “pensar amorosamente a cultura brasileira” (idem, ibidem, p. 11), parece legítimo supor que a rara reprimenda que Wisnik faz a Schwarz (2012), em defesa de Caetano Veloso, valeria também em defesa própria: “Aplicando ao que lê, mesmo que em altíssimo nível, os teoremas da ‘modernização conservadora’, [...], e privilegiando o lugar das ideias sem muita margem para o lugar da experiência, Roberto Schwarz tem um quê de Simão Bacamarte”.

Seja como for, é nesse lugar – localizado em algum ponto entre a experiência e as ideias, mas certamente no Brasil – que o intelectual se coloca para pensar tanto a literatura quanto o futebol e a música. E notemos que essa dualidade (em diversas combinações e intensidades possíveis) entre, diremos, o entregar-se ao negaceio da polca buliçosa ou observá-la do Grande Hotel Abismo, parece poder ser encontrada como questão de fundo em qualquer dessas áreas: de maneira semelhante à que na literatura podemos opor Wisnik diretamente a Schwarz, podemos, na música popular, vê-lo em oposição às críticas dialéticas que mencionamos anteriormente. Nos trabalhos de Acauam de Oliveira (2015) e Walter Garcia (2013b, 2014, 2015a e 2015b, por exemplo), temos a impressão de que o que está em jogo não é exatamente uma “chave” de interpretação – no sentido da *volubildade* de Brás Cubas ou do *logro* de Pestana – para que se compreenda esteticamente o trabalho dos Racionais MC’s,¹⁰⁶ mas sim que a própria força do trabalho do grupo, em sua proposta de enfrentamento da situação atual, serve de chave para que se reinterprete todo o resto, passado e presente da música brasileira;

¹⁰⁶ Ao contrário do que acontece no primoroso e já clássico trabalho de Garcia sobre João Gilberto (1999). Ali, enxerga-se perfeitamente a original aplicação à música popular das propostas levadas a cabo no campo da literatura por Candido e Schwarz: a chave, ou “achado crítico” que integra processo social e forma artística está no conceito de “contradição sem conflito”, nele percebe-se a bem-sucedida condensação da matéria histórica brasileira na música do baiano. Ressaltemos que parece não haver, ali, qualquer condenação mais decidida ao fato de que tal condensação, afinal, mais “mimetizava” aspectos do Brasil – mesclando o otimismo trazido pela modernização à melancolia pelo que ela deixava morrer – do que se propunha superá-la (a não ser, quiçá, de maneira “provisória”).

posto que se poderia observar com maior nitidez, a partir da perspectiva instalada pelo rap, os limites de produções anteriores. Nessa medida, em última instância, o critério decisivo para a maior ou menor valorização dos elementos estéticos parece residir no grau de maior ou menor oposição à nefasta herança colonial brasileira (ainda que – em princípio – observado em seu sentido de acabamento formal, imanente à obra).

Por esse prisma, a ênfase de Wisnik ao lado positivo da mestiçagem não pode deixar de compactuar com a “cordialidade” que Garcia pretende rechaçar a todo custo. Oliveira considera que a própria noção de mestiçagem funciona como uma “ideia fora do lugar”, argumentando que “no interior mesmo da ideologia mestiça é possível instaurar uma cisão que a revoga e determina quais corpos podem ‘tornar-se’ negros”, o que seria parte do “sistema ideológico de segundo grau que fragiliza as ideias.” (op. cit, p. 188). Bastos dedica várias páginas diretamente aos textos de José Miguel sobre música popular e, depois de reconhecer-lhe alguns méritos, acusa-o de uma espécie de “postura eufórica”, “aderente ao objeto”, da qual resultaria “certa derogativa metafísica da história”: “saímos da experiência histórica concreta e chegamos a sua percepção poética como a ‘multiplicidade de tempos’ em que, tudo isso posto, não há contradições nem tensão”. (op. cit., p. 115-116)

Como já foi dito, é em torno da ambiguidade do veneno-remédio que se forma uma espécie de metodologia, em Wisnik: esse é seu lugar de observação. É impressionante a quantidade de opostos, oximoros, espelhamentos, expressões de duplo sentido e congêneres encontráveis em seus textos e declarações.¹⁰⁷ Parece um erro afirmar que não haveria ali contradição nem tensão, já que esta parece ser a própria base dessa concepção,¹⁰⁸ e da própria

¹⁰⁷ Os exemplos seriam infinitos. Passamos por diversos no texto principal, listemos aqui alguns poucos outros. Em texto sobre Guimarães Rosa (WISNIK, 2004c, p. 121-156), Clarice Lispector e Caetano Veloso se encontram na descrição “de uma *brasília*” que “parece dizer que o Brasil está *a toda distância e nenhuma* do moderno”. (p. 124, grifos do autor) Três parágrafos depois, agora em relação ao escritor mineiro, afirma que “A questão [...] não é a passagem sucessiva do arcaico ao moderno, avaliada positiva ou negativamente, mas a persistência de um no outro, que obriga, [...], ao mergulho, [...], num lugar fora das ideias em que moderno e arcaico não são exatamente norma nem desvio”. (ibidem, p. 125-126) Sobre Mário de Andrade, afirma que “é preciso identificar o valor cognitivo e afetivo dessa irresolução perplexa em que tanto o diretor-de-consciência como o cantador dionísíaco, em que o otimismo assim como o pessimismo diante do destino brasileiro coexistem e se alternam numa espécie de gangorra ideológica e emocional”. (idem, 1993) Numa matéria que perguntava a intelectuais quais seriam as palavras de que mais gostam, respondeu: “A minha palavra favorita é segredo”. (in: Yamamoto, 1988)

¹⁰⁸ Sobretudo quando o que está em questão é o Brasil. Não custa salientar: “a confusão entre os interesses privados e a esfera pública, que faz com que o imperativo da lei e a constituição da cidadania escorreguem numa perpétua casca de banana, está ligada ao clientelismo, à corrupção crônica, à in consequência política, ao casuísmo, à confusão entre ordem e contravenção, e, em última análise, à absurda concentração de renda; mas *também* à maleabilidade, à versatilidade, à capacidade de jogar com a diferença, e àquela graça ambivalente que encontramos na música popular e no futebol, [...]” (WISNIK, 2004c, p. 529, grifo do autor).

tradição da experiência intelectual brasileira.¹⁰⁹ Mas é claro que, conforme a posição de quem avalia, a opção de Wisnik (ibidem, p. 529-530) pelas “criações inequívocas da singularidade plural brasileira” no futebol, na música popular e no cerne de obras literárias cruciais será culpada pelos mesmos motivos que o tropicalismo o era para Schwarz: toda a pletora de oximoros utilizadas por José Miguel, sem síntese ao alcance da vista, servindo, afinal, a uma espécie de habituação com a contradição, que de tão comum pode deixar de ser sentida enquanto tal, ao mesmo tempo em que se poderia contentar com suas soluções provisórias nos brilhos estéticos que brotariam dessa diversidade, levando assim a uma espécie de conformismo.

De fato, em tempos de globalização e diante do declínio das narrativas fundadoras e concepções mais generalizantes, termos como “diferença” e “diversidade” ganham um sentido inequivocamente positivo, e o paradoxo que permite ainda a Wisnik o apego à decadente ideia de nação talvez seja o fato de que a construção da cultura nacional se baseou – quer se o considere como dado, ideologia ou ambos –, justamente, na ideia de diversidade, o desafio básico sendo o de mantê-la enquanto qual, evitando que adquira um caráter de verniz homogeneizador de contradições gritantes e, assim o fazendo, poderia constituir-se como um diferencial nacional a ser valorizado em tempos de mundialização: “[...] extraordinária singularidade brasileira, que, na falta de outra coisa, sempre lidou de modo muito próprio com as diferenças. E lidar com diferenças de povos e culturas tornou-se, como sabemos, problema crucial e literalmente explosivo no mundo” (ibidem, p. 530-531). Ciente do quadro contemporâneo, o pensamento pela chave do nacional se apresenta aqui não como anacronismo, mas como opção possível entre outras, mais desejável e quiçá mais promissora que outras:

Para alguns, esse estado de coisas,¹¹⁰ junto com o desmanche das entidades nacionais, e suas fronteiras econômicas, faz da experiência da humanidade brasileira uma ruína. Para mim, não. Sem nostalgia, e com a paixão da realidade, acho que é em confronto incontornável com ela que se continuam a colocar as questões”. (ibidem, p. 530)

Wisnik opta pela singularidade brasileira, e o que haveria de singularidade nela – ao menos daquilo que valeria a pena preservar – seria justamente seu caráter plural, demonstrado em alguns campos da cultura nacional e, em especial, na música popular. Por esse caminho,

¹⁰⁹ Mesmo longe de ser uma exclusividade nacional, o traço mais básico da experiência intelectual brasileira parece ser o da dualidade. “Um certo sentimento íntimo de inadequação, esse o drama do intelectual brasileiro, situado entre duas realidades, condenado a oscilar entre dois níveis de cultura”. (ARANTES, 1992, p. 16) Duas realidades que, afinal, se resolvem em uma, “pressupondo um nexos contraditório que [as] sintetize numa unidade maior”, que, no entanto, não deixa de mostrar claramente “o sistema de ambiguidades de que tal unidade se alimenta.” (idem, ibidem, p. 74)

¹¹⁰ O autor se refere aqui ao que via ocorrer no Brasil do início do século: “veio à tona justamente, e atualizada em novos termos, uma velha violência contaminante, capaz de confundir a ordem e a delinquência, de esgarçar as relações sociais, e de marchar como desordem em progresso.” (idem, ibidem, loc. cit.)

apontar em Wisnik uma “aderência ao objeto” ao tratar desse campo é menos uma acusação que uma constatação, assumida pelo literato de antemão. Em resposta a Luiz Tatit (in: WISNIK, op. cit., p. 452), ele declara:

E como você viu muito bem, [...], para mim, a questão não era simplesmente que a música popular merece ser vista sob o crivo das exigências literárias, mas sim que tudo pode ser visto sob o crivo da música popular, que passou a ser para mim não só o meio de um fazer poético-musical, mas o instrumento de um entendimento do mundo. Parece uma *boutade*, e é, mas me descreve. Então, acho que isso transparece nesses ensaios sobre cultura brasileira.

Talvez o melhor exemplo dessa espécie de assunção da música popular como “método” de entendimento – ou, quiçá melhor dizendo, como contra-método, já que o essencial dessa postura parece residir justamente numa abertura ao pluralismo metodológico que questiona divisões tradicionais entre campos de saber – se revele não exatamente nesses ensaios sobre cultura brasileira, donde se poderia supor que a linguagem se adequaria ao objeto, mas sim em “O som e o sentido: uma outra história das músicas” (2001), no qual o autor aborda a história da música como um todo e reflete sobre seu estado na contemporaneidade. O plural do subtítulo é significativo. A música é vista como inseparável da humanidade, figurando a história da “música erudita” como um capítulo desse desenvolvimento. A hipótese levantada é, justamente, que assistiríamos no século XX ao fim do “grande arco evolutivo da música ocidental” (ibidem, p.11), paradigma iniciado com o cantochão medieval e dissolvido no atonalismo, no serialismo e na música eletrônica. O panorama contemporâneo apresentaria não uma suposta “vitória” do popular sobre o erudito, mas, pelo contrário, um estado em que essa distinção vai perdendo o sentido, no qual – assim como nos demais ramos da arte – a fragmentação se impõe numa espécie de multiplicidade sincrônica, exigindo ouvidos e mentes atentos e livres de preconceitos para que se tente decifrar seu(s) sentido(s): “Ela exige que o pensamento, ele mesmo, se veja investido de uma propriedade musical: a polifonia e a possibilidade de aproximar linguagens aparentemente distantes e incompatíveis”. (idem, ibidem, p. 11-12)

Ora, do ponto da adoção da “polifonia” e da abertura ao diálogo entre lógicas distintas como virtude básica do pensamento, não será difícil considerar que a perspectiva da crítica estética da música popular que exige do material uma negatividade explícita ao existente também pode carregar fortes ares de Simão Bacamarte. No confronto entre essas posições, parece-nos possível observar inúmeras correspondências com a análise que João Camillo Penna (2017) faz dos desentendimentos entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz. Para ele, a recusa de Schwarz das soluções estéticas tropicalistas adviria do fato de elas não constituírem, segundo

o crítico, “uma mediação genuinamente crítica, entendida como uma representação racional e distanciada, [...], de um sujeito autônomo, sem aderência (ou adesão) positiva com o que critica, projetado em um movimento de transformação social”. (idem, *ibidem*, p. 71) Se é verdade que nem Walter Garcia nem Acauam de Oliveira pregam uma postura autônoma e distanciada por parte da música popular (pelo contrário, a própria mistura entre ética e estética, política e canção aparecendo como um dos grandes méritos do rap, até como superação de certo elitismo formal), a adesão ao que se critica resultando na falta de um direcionamento decisivo a favor da transformação social, por outro lado, está no cerne da crítica que fazem aos antigos ícones da MPB.

Desenvolvendo seu argumento, Penna recorre às desavenças entre Benjamin e Adorno – associando, em grandes linhas, a postura de Caetano (e do tropicalismo) à do primeiro e a de Schwarz à do segundo – para afirmar que “enquanto para Benjamin a particularidade é ‘salva’ como mônada que contém embutida a totalidade, para Schwarz ela permanece em falta com relação ao todo, [...]”, de maneira que, “nos termos de Benjamin, Schwarz realiza uma falsa totalização ao recusar a particularidade concreta, [...] não salvaria o particular, ignorando-lhe as diferenças, e homogeneizando-o à abstração mediana do universal.” (idem, *ibidem*, p. 72) Por fim, tomando o partido de Caetano (e de Benjamin), o autor conclui que

o que Roberto Schwarz insistentemente exige das formas culturais que analisa, do tropicalismo, e adiante das experiências relatadas do livro de memória de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, é a submissão à mediação universal e social, que seus objetos não realizam a contento. Ao contrário, parece-me que a análise que precisa ser realizada aqui é a de, ao modo benjaminiano, salvar sempre a experiência particular, a mônada do absoluto. (idem, *ibidem*, p. 78)

Aqui sim, substituindo-se o nome de Schwarz pelos de alguns dos críticos de canções que elencamos acima, e as referências a Caetano pelo de Wisnik – e tomando-se o partido deste, o trecho todo soa aplicável ao nosso caso: ao exigir de seus objetos uma espécie de mediação universal, a crítica imanente de canções – ainda que bem aplicada a objetos precisos – corre o risco de estar um tanto além do objeto naquilo que dele exige, e um tanto aquém naquilo que dele descarta. Por outro lado, a abertura do pluralismo metodológico wisnikiano parece-nos procurar “salvar a experiência particular”, ao menos se a entendermos realmente, à maneira de Paulo Neves, como a busca de um máximo de entendimento por um máximo de acolhimento.¹¹¹ Nos termos da polêmica Adorno-Benjamin resgatada por Penna, uma inclusão do particular na

¹¹¹ Nesse ponto, é relevante anotar que o excelente trabalho de Acauam de Oliveira, que tantas vezes tem nos servido de referência como contraponto à postura de José Miguel Wisnik, foi orientado justamente por este.

ideia, nela se tornando totalidade; em lugar de uma inclusão do particular no conceito, que nele continuaria sendo apenas um particular.¹¹²

Mas também está claro que seria um erro atribuir ao pensamento de Wisnik, a partir desse acolhimento, uma celebração acrítica do existente. Sua posição diante da cultura brasileira não é ufanista: ainda que mais afeita ao paradigma de Gilberto Freyre que ao do de Caio Prado Jr, insiste (diremos, buarquianamente)¹¹³ na problemática relação entre eles, que “não se soldam, mas também não se soltam, simetricamente unidos pelo ponto cego que converge neles” (WISNIK, 2008, p. 417). Exalta, evidentemente, a força criadora – quiçá, dionisíaca – da cultura brasileira, mas não as separa das catástrofes de sua realidade efetiva. Como se buscasse, apesar de tudo, assim como Nietzsche (embora em outros termos), “um otimismo que aponta para uma insatisfação diante do mundo e que deseja lhe fornecer o remédio” (BURNETT, 2004, p. 272). Mas um remédio lastreado no veneno que lhe complementa. Que, embora apontando para uma superação de nossa condição cindida, não deixa ao mesmo tempo de parecer nos condenar a dançar, eternamente, sobre o indecível da condição do homem cordial.¹¹⁴ Do qual o brilho estético parece em alguma medida não se desvencilhar de certo mal-estar. Voltando a Machado: vimos ali que o elogio que Wisnik faz ao texto não se fecha, como em Schwarz, num procedimento crítico que distancia o autor do narrador ao desautorizar o próprio discurso ambíguo, mas sim em deixar-se atravessar pela ambiguidade efetiva do desenvolvimento da música popular. Nesse sentido, o mérito de Machado não estaria distante do próprio procedimento de Wisnik de mimetizar no texto a linguagem – diremos, “polifônica” – do tema. Mas lembremos: o “logro” de Pestana é sucesso que emerge do fracasso, talvez o único possível naquelas condições, mas sem deixar de revelar, nele mesmo, certo rebaixamento.

Naquilo que se refere à avaliação estética da música popular, a postura polifônica de Wisnik não se traduz numa aprovação generalizada de toda produção do campo. Não se trata

¹¹² Ao menos nos termos dessa comparação. Necessário ressaltar, no entanto, que a manutenção da ideia de “Brasil”, em geral, e o apego de Wisnik aos cânones da música popular brasileira, em particular, não podem deixar de colocá-lo, para boa parte de tendências mais recentes, como opressor ou, no mínimo, contrário a inúmeras particularidades que, libertando-se dos conceitos mais abrangentes, têm se feito notar nos últimos anos.

¹¹³ “Vale a pena notar como, na triangulação entre esses ensaístas, Wisnik vigorosamente recusa a leitura caiopradiana, delicadamente resiste à síntese freyriana e, sugestivamente, fica com a ambiguidade buarquiana, elevando-a a matriz hermenêutica não pelo que ela resolve, mas exatamente pelo que ela se recusa a responder.” (MONTEIRO, op. cit., p. 201)

¹¹⁴ “Como se colocava nos anos 30, a linha ambivalente de interpretação voltada para o diagnóstico do dilema nacional, representada por *Raízes do Brasil*, privilegiava a contradição entre a originalidade brasileira e a sua problemática inserção na modernização. É o que podemos reconhecer, por exemplo, na síntese, feita por Fernando Novais, do livro de Sérgio Buarque: *se o Brasil permanece Brasil não se moderniza, se se moderniza deixa de ser Brasil*. Note-se que a primeira parte do enunciado repõe o crivo de Caio Prado Júnior, e a segunda o de Gilberto Freyre, como se nessa ambivalência se fundissem, num espasmo, os dois”. (WISNIK, op. cit., p. 418)

aqui, como em Gracyk, da constatação de uma multiplicidade enquanto multiplicidade, cada cultura elaborando e cultivando seus próprios critérios, como que demarcando um “lugar de fala” acessível plenamente apenas aos membros daquele grupo, que permanece como um entre outros, distinto de outros (ainda que possa com eles dialogar ou ver crescer seu número de membros), apenas seus participantes parecendo estar autorizados a fazer julgamentos estéticos pertinentes, cabendo àqueles que não pertencem à mesma cultura a consciência de que qualquer avaliação que fizerem a respeito será externa, o que exigiria cuidado dos que não pretendam incorrer em preconceito. Em Wisnik, se admitirmos que sua perspectiva é aquela que enxerga “sob o crivo da música popular”, talvez tivéssemos que acrescentar “brasileira” à fórmula (pouco importando por ora o quanto possa haver de ideológico no procedimento, sublinhemos apenas a permanência aqui do traço unificador distintivo – ao menos até poucas décadas atrás – do cenário nacional com relação ao norte-americano): a multiplicidade é vista como um conjunto, como se cada uma potencialmente pudesse ter uma contribuição diferente a dar, mas para o mesmo diálogo. No último capítulo de sua “história das músicas” (2001, p. 211), o autor admite que “[...] as escutas atuais são múltiplas, de difícil mapeamento, sujeitas às diferentes combinações dos dialetos pessoais e dos dialetos grupais modulando a torrente da música em massa”; mas complementa sua visão do quadro contemporâneo com uma nítida demarcação de sua posição, procurando diferenciá-la daquelas mais afeitas ao relativismo:

Há quem pense que a consumação do fragmento, assumido na escala pessoal e projetado na teoria, é a única via para responder a um estado de coisas como esse. Se esta fosse minha disposição, eu não teria escrito este livro: eu quis colocar em situação dialógica as músicas mais distantes e defasadas. (idem, *ibidem*, loc. cit.)

A primeira parte da citação poderia estar descrevendo a concepção de Gracyk: cada diálogo falaria uma língua diferente, e deveríamos nos conformar à ideia de que não se pode ser fluente em todas as línguas, contentando-nos com o respeito mútuo diante da incomunicabilidade. Em Wisnik, há, ou pode haver, um mesmo diálogo, aberto a todas as linguagens. O que não implica que todas as enunciações dentro dele tenham o mesmo valor.

Aqui, mais uma semelhança entre sua posição e a de Shusterman: certa aproximação, com enormes ressalvas, a Adorno. Em 1979, Wisnik (2004c, p. 176) acusava no pensador alemão uma “má vontade para com a música popular”, que seria “compreensível num europeu de formação erudita”, mas não faria jus à tradição da música popular no Brasil. Mesmo que no essencial sua posição a respeito se mantenha a mesma, o desenrolar dos acontecimentos a partir da década de 1980 parece ter tornado, para o brasileiro, a posição frankfurtiana mais atual do que antes. Comentando aquele mesmo texto, um quarto de século depois, Wisnik (*ibidem*, p.

191) admitiria que, “de lá pra cá, a adorniana ‘regressão da audição’, que eu refutava, avançou avassaladoramente”. O autor define tal regressão como “incapacidade de ouvir aquilo que não esteja no horizonte repetitivo da escuta” (ibidem, p.321), o que seria compreensível em tempos de globalização, como defesa contra os traumas e choques permanentes a que os indivíduos estariam submetidos. Nesse quadro, Wisnik (ibidem, p. 323) se aproxima da posição adorniana que denunciava a devastação da cultura pela padronização universal, vendo naquela concepção “o grande mérito, entre muitos outros, de ser uma defesa (desesperada) da cultura, a contrapelo do economicismo e sociologismo mecânicos”, mas fazendo a ressalva de não compartilhar com ela o “horror fundamental à música popular-comercial urbana”. Isso porque, para ele, essa música não contribui necessariamente para aquela padronização universal. Ou, ao menos, parte dela não; e a julgar por sua visão do quadro contemporâneo, uma parte cada vez menor, ou no mínimo para uma quantidade de ouvintes cada vez menor.

Daí que, querendo-se encontrar algum tipo de “negatividade” nos critérios do literato para a avaliação estética, deva-se procurá-la justamente por aí: “A minha posição supõe que se aceite ou que se aposte numa capacidade qualquer de autonomia da criação cultural em relação à economia mercadológica e consumista, inclusive dentro desta”. (ibidem, p. 322) Ora, a tradição da música popular brasileira é o lugar de onde fala o autor, e uma das características principais dela seria a de justamente confundir as expectativas, jogar com as pressões sem se submeter a nenhuma delas, encarnando enfim o próprio diálogo, vivendo-o ao forjá-lo.¹¹⁵ Nesse sentido, o risco contemporâneo seria justamente o do cerceamento do diálogo, e a própria capacidade de mantê-lo vivo parece constituir-se para Wisnik como critério central de avaliação:

Mercadoria de massas, consumismo, regressão da audição e império do gênero estão associados a essa cultura dita globalizada. Isso tudo seria simplesmente acachapante não fosse o fato de que, apesar de tudo, há vida cultural como fenômeno vivo (...), em que se dão trocas, diálogos, expressão de contradições, de experiências singulares, de talentos e de espontaneidades, e que, efetivamente, se constituíram criadores e ouvintes que não são nativos de nichos culturais fechados, mas desse mundo poroso que vigora, num equilíbrio muito instável ou precário, fora e dentro da indústria do entretenimento. (idem, ibidem, p. 322)

¹¹⁵ “Originária da cultura popular não letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo da permanente aparição/desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural, tensiona muitas vezes as regras da estandardização e da redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles.” (WISNIK, 2004c, p. 211)

Conforme se nota, algo distinto, e em certo sentido até oposto aos critérios que, como vimos, críticos como Walter Garcia e Acauam de Oliveira propunham: para estes, o quadro do início do século XXI exigiria que se assumisse sim o “fim da canção” tal qual a conhecíamos, com toda a tradição conciliatória que lhe era peculiar, e que justamente essa oposição ao passado se constituísse como critério importante para a avaliação estética, donde o mérito dos Racionais em dificultar a neutralidade e exigir do ouvinte que se colocasse ou bem do lado de quem aponta a arma, ou bem do lado de quem é alvo dela. Para Wisnik, pelo contrário, o momento atual parece exigir que se leve essa tradição – maleável, aberta, dialógica (mesmo que indiscutivelmente em crise) em conta, mais do que nunca; o que pressupõe que ela não seja considerada como peça de museu lembrando um passado glorioso a ser preservado e mantido enquanto tal, mas justamente como possível força a desempenhar um papel importante naquilo que continua em jogo no embate entre os efeitos homogeneizantes da globalização e a possibilidade de inúmeros contatos potencialmente produtores de diferenças propiciados pela mundialização:

No Brasil, a possibilidade de haver música popular difundida em grande quantidade e com extraordinária qualidade – lembro que isso forjou o meu mito – ligou-se ao mesmo tempo ao horizonte de uma modernização progressista do país. É claro que há quinze anos eu tinha mais confiança no lugar que esse mito ocupava apesar de tudo no Brasil, e vejo hoje que ele pode dissolver e desaparecer como os mosaicos bizantinos. Mas o fato de a canção – [...] – perder terreno com o avanço do grande mercado de massa, ao mesmo tempo que se constitui numa “normalização” da indústria cultural, tem que levar à reflexão dos que lidam com a cultura e com a pesquisa da música popular, porque essa tradição e seu destino, seja ele qual for, passou a ser um elemento constitutivo incontornável da experiência brasileira. [...] se estamos diante do avanço de um processo hegemônico globalizante americano, isso não deve ser visto como um processo acabado nem linear. Acho que a guerra que está se dando no mundo, agora, coloca em confronto exatamente a globalização e a mundialização. (idem, *ibidem*, p. 327-328)

Assim, é o próprio “mito” brasileiro que parece servir de remédio aos males da indústria cultural; ao menos se considerado a partir de seus melhores exemplos, que teriam sido capazes de com ela interagir sem a ela se submeter. Descrever aquilo que, segundo Wisnik, caracterizaria a música popular de “extraordinária qualidade” daquela que reafirmaria o “império da banalidade” talvez exigisse que se examinasse caso a caso – os positivos, já que, quiçá dentro de uma tradição bem brasileira, o autor parece passar rápida e genericamente pelo que seria negativo para dedicar-se com mais afinco àquilo com que se pode ser generoso. É claro que o “mito” aludido na citação anterior refere-se sobretudo ao final dos anos 1950 e aos anos 1960 no Brasil: um tanto genericamente, a qualidade do tipo de canção que se fez por essa época e em seus desdobramentos futuros esteve relacionada, para Wisnik, a certa complexidade (ou, no mínimo, originalidade) de letra, melodia e harmonia, nas relações que estas

estabeleciam entre si e, eventualmente, com outros campos artísticos.¹¹⁶ Mas diversos parecem ser os caminhos para que uma canção remeta ao “mito” do músico e professor.

Tomemos como exemplo trechos das aulas-show que ministrou ao lado de Arthur Nestrovski (in: *O FIM da canção*, 2010): canções dos últimos trabalhos de Chico e Caetano são tomadas como espécie de manifestação de certo “fim da canção”, no sentido de levarem a forma canção até seus limites, além dos quais não se poderia ir sem dissolvê-la.¹¹⁷ Até aqui, se poderia dizer que o tradicional desenvolvimento interno da forma, central durante tanto tempo para as “altas artes”, serve de critério. Mas a ele Wisnik soma algo “externo”, na interação da canção com fatores sócio-históricos: em ambos os casos, se formularia esteticamente uma visão sobre a fratura social brasileira. Aqui, poderíamos vê-lo mais próximo de alguns dos críticos a que aludimos ao longo do texto, para os quais uma abordagem convincente de tal fratura surgia como critério decisivo.¹¹⁸ No entanto, na posição estratégica de fechamento do curso, apresentada (ao lado da um lied de Schumann em versão brasileira) como prova de que “há uma canção que atravessa os tempos, e vai se transformando, e vai renascendo”, aparece uma canção que, afora o fato de seguir a linha dos cânones da MPB, não se encaixa em nenhum dos critérios anteriores: “Não tenho medo da morte”, de Gilberto Gil, não formula nenhuma questão a respeito da situação social brasileira e não teria, segundo o próprio Wisnik, nenhum interesse musical especial; entretanto, pela própria simplicidade cheia de significado com que apresentaria um tema complexo, teria algo de “universal”, figurando ali como espécie de prova de que a canção não morreu.¹¹⁹

¹¹⁶ “[...] a tradição da bossa nova, passando pelo tropicalismo e suas decorrências, pela obra de Chico Buarque de Holanda, desdobrando-se em Arnaldo Antunes, Lenine, Guinga, Itamar Assumpção e Luiz Tatit, por exemplo, entre muitos outros autores, postula a canção como forma poético-musical cuja complexidade interna desafia a análise, abrindo-se muitas vezes, além disso, aos diálogos com a poesia escrita e a música erudita”. (idem, *ibidem*, p. 327) Voltaremos ao assunto no próximo item.

¹¹⁷ Em sentidos opostos, diga-se. Chico Buarque, em “Subúrbio”, por uma saturação harmônica preenchendo todos os espaços possíveis (Nestrovski chega a fazer um paralelo, sugerindo que Chico estaria hoje para a canção brasileira como Strauss e Mahler, no início do século XX, para a música erudita; um movimento “à frente” só podendo ser pensado em termos de uma desestruturação da linguagem); Caetano Veloso, em “Perdeu”, por uma espécie de primarismo buscado, reduzindo estruturas ao mínimo e fazendo nelas samba e rock se encontrarem.

¹¹⁸ Com ressalvas, evidentemente. Para eles, o rap dos Racionais teria mostrado o quanto as formulações estéticas dessa fratura por parte dos “medalhões” da MPB (aos quais Wisnik tanto se apegava) não iam tão longe quanto poderiam ou deveriam, ao menos no atual momento histórico. Essa questão não se coloca para Wisnik e Nestrovski, preocupados ali mais em descrever as canções que emitir julgamentos. Embora este fique subentendido no próprio fato de a canção ser capaz de nos lançar tantas e profundas questões, não parece haver qualquer prescrição por parte deles com relação ao modo mais ou menos correto de se fazer isso. Wisnik constata, inclusive, que a maneira com que se retrata o quadro social brasileiro é diferente nas duas canções, mas seu interesse está mais nas questões que essa divergência levanta que em possíveis respostas a ela, que quicá levassem à constatação da superioridade ou inferioridade de um trabalho com relação ao outro.

¹¹⁹ “Essa canção é simplesmente uma dessas canções universais [...] que aliás diz algo que é difícil encontrar onde foi dito isso, que é uma sucessão de maravilhosos ovos de Colombo sobre um tema crucial como a canção brasileira às vezes faz. Você até não encontra com facilidade, nós procuramos na literatura, onde é que isso está dito assim,

Difícil cravar, portanto, qualquer critério sólido do músico que sirva para a análise de canções independentemente de casos particulares, ou uma via única pela qual estes pudessem ser medidos e comparados. Mas notemos que ao menos algo nesse sentido parece escapar, sendo aceito por Wisnik como critério importante (não só para a canção): o tempo. Com relação aos cânones, mais uma vez o autor não acompanha os extremos do relativismo cultural contemporâneo; mesmo concordando com ele que “a institucionalização de obras e de autores canônicos é um processo conflitivo e instável, sujeito às projeções nada neutras de interesses e motivações epocais, às ênfases suspeitas e aos esquecimentos forçados, às ilusões e às rasuras”, resguarda que “há um poder que emana desses objetos de linguagem que atravessam tempos — em muitos deles — e que reside não na nossa possibilidade de defini-los, mas na possibilidade continuada de redefini-los.” (WISNIK, 2011)

Sem bola de cristal para que saibamos aquilo que de fato resistirá ao tempo, mas considerando a “polivalência polifônica” de Wisnik – que, como vimos, tem o Brasil como ponto de encontro e de fuga – parece lícito sondar se o que lhe parece candidatar-se (ou já pertencer) ao cânone não teria, por aqui, que se enquadrar nos três elementos que, segundo ele, teriam constituído, tanto na música popular quanto no futebol e na literatura, “uma das mais originais propostas do nosso esboço de civilização”, a saber: “a respiração fora do produtivismo sem trégua, a capacidade de comunicação entre lógicas múltiplas, e a leveza profunda.” (idem, 2008, p. 430)

A “respiração fora do produtivismo sem trégua”, se não deixa de apontar na direção de uma oposição ao existente, não remete a uma negatividade absoluta e sem concessões – estar fora é diferente de estar contra, e talvez por isso mesmo seja ainda mais o oposto de estar dentro –, mas antes a algo como uma abertura à estese, esta se constituindo como fim em si mesmo e não meio para algo; heresia pacífica, mais que revolta contra o “moneyteísmo” ocidental. Sem que deixe de se colocar claramente contra ele, é claro. A própria possibilidade da experiência estética – descartada a vacuidade do espetáculo¹²⁰ – parecendo dotar-se aqui de um valor intrínseco, naquilo que possui de gratuito, feito um drible que não necessariamente leva mais

com essa simplicidade, com esta leveza profunda que é a qualidade que Nietzsche via na gaia ciência que era o pensamento – vamos dizer – leve e profundo da canção, que ele queria para a filosofia. E o Lorenzo Mammi em São Paulo disse que só em Epicuro ele encontra essa formulação [...] 4 estrofes muito simples que se repetem, e portanto interesse musical, [...] ela não teria [...]. Esta canção para nós prova que a canção está viva, porque se essa canção existe a canção está vivíssima; se nós não a conhecemos – quase ninguém a conhece – então isso mostra também que a canção acabou.” (Wisnik, in: O FIM da canção, 2010)

¹²⁰ Para Wisnik (2004c, p. 119) “a questão continua sendo: mirar no valor singular de uso e de troca da produção cultural, naquilo em que esse valor é irredutível aos do mercado e do museu, correndo fora – se não do mercado – de toda a espetacularidade vazia.”

perto do gol adversário. O que não deixa de remontar a certo discurso bastante ligado ao imaginário musical brasileiro, se considerarmos que, naquilo que tal “respiração” possa ter de avesso ao capitalismo, o oposto ao burguês parece menos encarnado no proletário revoltoso que no malandro preguiçoso.¹²¹

A “capacidade de comunicação entre lógicas múltiplas” talvez dispense maiores comentários. Conforme vimos, ligada à questão da mestiçagem, ela está no próprio cerne da compreensão de Wisnik a respeito da possível originalidade da formação cultural nacional, da música popular brasileira em especial, e mesmo daquilo que possa haver de “crivo da música popular” incorporado a sua abordagem dos mais variados objetos. É essa capacidade de comunicação que tornaria a canção “meio e mensagem do Brasil”, incorporando quebras de barreiras entre registros diversos que teriam possibilitado a criação de uma “rede complexa” envolvendo “a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria”. (2004c, p. 210-211)

Por fim, a “leveza profunda”, em sua própria qualidade de oximoro, poderia ser considerada um dos mais notáveis resultados daquele tipo de comunicação. Colocando especialmente em evidência a imbricação entre erudito e popular, que possibilitaria à canção entrar em diálogo com a poesia culta, a música erudita e as demais artes, fazendo, “em momentos privilegiados, a ponte entre a vanguarda e os meios de massa”. (idem, 2001, p. 11) E, mesmo fora desses momentos, “o fato de que o pensamento mais ‘elaborado’, [...], possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem ‘elementares’”, teria se tornado “a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas” (idem, 2004c, p. 218), de maneira que estaria “implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também, [...], um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*.” (idem, ibidem, p. 215) Nos deparamos aqui novamente com o fenômeno que vimos fazer parte da tradição música popular nacional: o de ela servir como forma de pensamento, no mínimo correspondente às

¹²¹ A comparação remete ao prefácio de Oswald de Andrade a “Serafim Ponte Grande” e, sobretudo, ao comentário que Maria Rita Kehl (2012, p. 375) faz a partir dele: “Oswald entendeu criticamente a oposição entre o burguês e o boêmio indolente, desinteressado da política, sintoma e placebo para a desigualdade social nessa ‘bosta sul-americana’. Mas o antagonismo existencial entre burguês e boêmio vai mais longe. Só o boêmio encarna o despreço pelo conforto e pelo dinheiro, a recusa a se deixar explorar, a aceitação da pobreza como preço pago pelo encantamento de uma vida livre ligada à orgia, à poesia, ao amor e à música. Ao contrário do proletário, cujos interesses estão ligados aos aspectos materiais da vida (e se fizer a revolução, será em nome deles), o boêmio é o antifilisteu, o verdadeiro antípoda do burguês. Sua pobreza não resulta de um espírito de sacrifício, e sim da experiência positiva com tudo aquilo que *o dinheiro não pode comprar*.”

formas mais elaboradas deste. O que se nota claramente nas análises estéticas de canções empreendidas por Wisnik; pela análise das letras com o mesmo rigor que se dedica à poesia, e talvez mais ainda pela complexidade extra que elas adquirem em suas interações com a melodia – é claro – mas também, por exemplo, quando a pergunta pelo sentido da existência em “Cajuína”, de Caetano Veloso, é colocada lado a lado com a questão metafísica em Heidegger e com a demanda de sentido de um personagem de um conto de Guimarães Rosa (ibidem, p. 261-289), ou quando se exalta a capacidade das canções de Chico Buarque em revelar, refletir e fundir-se com a história brasileira (ibidem, p. 241-259), ou ainda a profundidade da reflexão sobre o tempo na obra de Gilberto Gil. (ibidem, p. 291-299) Quer se a atribua às próprias obras, quer se a atribua à “incurável tendência a ver sentido em tudo” assumida pelo crítico¹²² (2008, p. 39), o fato é que entrevemos, na capacidade de despertar essa experiência de “leveza profunda”, um possível critério para que essas pequenas peças de melodia e letra possam quiçá, no futuro, suportando leituras e releituras, continuar a lançar perguntas irrespondíveis.

2.2 A unidade plural de Luiz Tatit

A contribuição maior de Luiz Tatit para os estudos em música popular se deu na área da semiótica. Não sendo o caso de dissecá-la por completo aqui (o que exigiria uma tese à parte), contentemo-nos com uma descrição sumária. Uma primeira coisa a se notar é que, de sua dissertação de mestrado, passando pela tese de doutorado e chegando à de livre-docência,¹²³ Tatit esteve envolvido em um mesmo projeto. Seu objeto sempre foi a música popular brasileira – ou, mais especificamente, a canção – cada etapa acrescentando uma camada à abrangente e ambiciosa teoria que procura desvendar o funcionamento dessa linguagem específica. Tratá-la como linguagem específica, aliás, já é seu primeiro trunfo, ao evitar conceitos consagrados concernentes à música ou à poesia e criar outros especialmente elaborados para a junção entre

¹²² Vale aqui a anedota: na expectativa da fatídica Copa do Mundo de 2014, vários textos foram publicados no jornal Folha de São Paulo, numa série intitulada “memórias de autores sobre uma Copa e sua época”. Wisnik era o autor de um deles, e lembrou da final de 1958. Descrevendo a memória que tinha daquele dia – quando ainda era criança – traz a narrativa para o intervalo da partida e reflete sobre aquele momento: “Só hoje entendo que o 2X1, naquele momento em que entrei no bar, era a exata inversão da tragédia de 1950: em vez de começar ganhando e perder por 2X1, tendo que suportar a derrota como destino, como acontecera contra o Uruguai oito anos antes, começar perdendo e virar com dois gols iguais era a prova de que a fatalidade tinha virado do avesso”. (WISNIK, 2014) Que, 56 anos depois, o professor volte para o intervalo de uma partida – que terminou em 5X2! – para encontrar, naquele resultado parcial, um espelhamento cifra de uma promessa de felicidade para o país, nos parece sinal inequívoco não apenas de seu gosto pelo espelhamento e pela promessa, mas também da “incurável tendência” a que aludimos no texto.

¹²³ Defendidas em 1982, 1986 e 1994, respectivamente. Foram publicadas uma versão resumida da tese de doutorado (TATIT, 1986) e na íntegra a de livre docência (TATIT, 1994)

eles que constituiria o essencial da canção. Talvez se pudesse dizer que, enquanto Wisnik se debruçou sobre os mais variados objetos a partir de diversas perspectivas e acabou encontrando, apesar das diferenças, semelhanças de fundo não exatamente programadas; Tatit se debruçou sobre um mesmo objeto, a partir da mesma perspectiva, com o programa claro de remeter todas as aparentes diferenças a semelhanças de fundo.¹²⁴

Na base de toda essa estrutura está o achado – tão banal quanto genial – de que a canção não teria sua origem na música, mas na entoação; as direções melódicas sendo sugeridas pelos mesmos fatores que produziram as inflexões do colóquio, este sendo recriado nela como modos de dizer o conteúdo da letra. Este princípio – o mesmo que guiou as inovadoras composições do grupo Rumo – tratado de maneira semiótica, nesse primeiro momento, encontrou na noção de *tonema* seu conceito chave, “espécie de dispositivo capaz de revelar as intenções enunciativa do sujeito pela direção final da frase melódica”.¹²⁵ (TATIT, 2007, p. 46)

Estabelecido o vínculo entre entoação e canção, o passo seguinte foi o de “estabelecer critérios para uma tipologia da canção brasileira” (ibidem, p. 51), com foco nas relações entre enunciador e enunciatário, mais especificamente nas estratégias persuasivas do primeiro para conquistar a adesão do segundo a seu discurso. O resultado foi a criação de três categorias gerais dentre as quais toda canção poderia ser localizada: a persuasão decantatória, a passional e a figurativa. Todas no encontro de letra e melodia: basicamente, a primeira (que mais tarde Tatit passaria a chamar de “temática”), compatibilizando a enumeração de fatos linguísticos da mesma natureza com a reiteração de motivos melódicos; a segunda, compatibilizando textos que recaem de um modo ou outro sobre o afastamento com a ampliação da tessitura e das durações; a terceira, uma comunicação mais próxima da do dia-a-dia com inflexões mais próximas da fala cotidiana. Não se tratava de uma divisão rígida: os procedimentos se combinam. A própria constatação que deu origem a todo projeto obriga à consideração de que toda canção tem seu lado figurativo (tonemas na melodia, dêiticos no texto), em maior ou menor grau; os processos de tematização e passionalização, em princípio opostos, são também complementares: algum contraste sendo sempre útil a uma melhor visualização daquilo que se

¹²⁴ Ressalva feita a alguns ensaios que não tratam diretamente de canções e ao livro “Semiótica à luz de Guimarães Rosa” (TATIT, 2010).

¹²⁵ Ou, de modo mais detalhado: “Com apenas três possibilidades físicas de realização [...], os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade [...], ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda a sorte.” (idem, 2002, p. 21-22)

quer expressar. Contudo, muitas vezes a predominância de uma dessas categorias sobre as outras seria nítida.

Por fim, o modelo até ali desenvolvido encontrou guarida e possibilidades em uma das vertentes em que se desdobrou a semiótica francesa no final do século passado: a semiótica tensiva.¹²⁶ Parece-nos possível afirmar que por dois motivos fundamentais: primeiro, ao dar maior atenção ao sensível, ou ao plano de expressão que sempre acompanha o do conteúdo, o modelo ia ao encontro dos propósitos de Tatit de examinar ao mesmo tempo os aspectos linguístico e melódico. Segundo, a instituição de um nível profundo – liberado “das amarras do discurso verbal” (TATIT, 1997b, p. 16) – permitia uma maior unificação do que o semiólogo havia proposto até então, ainda mais por enfatizar a temporalização (algo bastante propício à análise musical) e, por essa chave, tirar o foco dos extremos binários para examinar aquilo que ocorreria entre eles – essa opção pelo “meio” constituindo uma característica fundamental não só do teórico, mas também do cancionista Luiz Tatit (como veremos). É a partir de então que suas análises passarão a girar, de certa forma, em torno da ideia de “andamento”, com especial atenção à dinâmica das gradações, na qual o jogo entre termos como continuidade-descontinuidade, concentração-expansão, parada-parada da parada, será constante; os conceitos anteriores passando a ser observados dentro desse jogo.

Esse trabalho de quase toda uma vida dedicada à construção e aperfeiçoamento de um mesmo edifício teórico aparece talvez da forma mais lapidada e depurada no último livro lançado por Tatit (2016); a conclusão e, em especial, a figura que encerra o livro (ibidem, p. 166) é um primor de concisão. Trata-se de uma cruz, representando os dois eixos sobre os quais a canção brasileira e toda a combinação possível de jogos dentro dela se daria: musicalização-oralização de norte a sul, concentração temática-expansão passional de oeste a leste. Sobre este último eixo, o autor (ibidem, p. 162) afirma que “o que é central na concentração (tematização e/ou refrão), especialmente a identidade melódica entre os segmentos, corresponde ao que é complementar na expansão (gradação entre notas e/ou motivos)”. Numa perspectiva que não deixa de nos lembrar a complementaridade entre o yin-yang chinês, ambos os processos necessitam do outro para que façam sentido, carregando uma pitada do outro necessária à sua

¹²⁶ “[o modelo descritivo de Greimas] estava calcado em análise do discreto e binário, com atenção voltada para a narratividade (*o fazer*) a abordagem tensiva passa a considerar em primeiro plano o contínuo, o dinâmico, o gradual e centra seus estudos na primazia do *ser*, possibilitando o estudo de fenômenos discursivos que não podiam ser analisados anteriormente. Há um enfoque no nível profundo e ocorre uma temporalização do modelo que, antes, considerava apenas o tempo no nível discursivo. Ademais, cabe destacar que o modelo greimasiano diz respeito ao *plano do conteúdo*, ao passo que a orientação tensiva incorpora estudos do *plano da expressão*” (ALMEIDA, 2009, p. 13, grifos da autora)

própria afirmação: identidades e alteridades melódicas estariam presentes nas duas tendências, que se definiriam por uma gradação avessa ao “ímpeto de classificação sumária”, já que “fazem parte das grandes tendências melódicas (concentração e expansão) tanto o aumento de suas funções básicas pelo emprego dos chamados recursos centrais, como a diminuição dessas mesmas funções pela ação dos recursos complementares”. (ibidem, p. 163) Ao pesquisador, portanto, recomenda-se a prudência.

Quanto ao outro eixo, o mais trabalhado no livro em questão, vemos que o tradicional vínculo da canção com a fala que servira de primeiro alicerce para todo o projeto é mais uma vez reafirmado. Mas há uma novidade: se no início a constatação servia para sustentar um tipo de análise que fugisse de padrões literários e musicais para se assentar em bases propriamente cancionais, aqui, além desse primeiro objetivo – diremos, positivo, no sentido de afirmação do que seria a canção –, vemos que ela serve também como uma espécie de critério ontológico – num sentido, diremos, negativo, ao traçar fronteiras para além das quais estaríamos fora do domínio cancional.¹²⁷ O quarto capítulo do livro (publicado cinco anos antes com o mesmo título, “Quando a música é excessiva” - TATIT, 2011) é o que trata esse ponto com mais profundidade: ali o semiólogo restringe a aplicação de sua teoria ao que considera ser o campo próprio da canção – aquele em que a voz não se distanciaria da entoação procedente da linguagem oral. Desse modo, a partir do ponto em que a voz seria tratada como apenas mais um instrumento, estaríamos saindo daquele campo; ficando a análise submetida a outros critérios que não os propriamente cancionais: “A partir de certo *quantum* musical o artista [...] passa para outra faixa de criação na qual se dirige a destinatários que, como ele, só se aproveitam da voz [...] a qualidade timbrística e as articulações fonéticas sem qualquer interesse pelo conteúdo de suas palavras ou frases.” (ibidem, p. 16) Voltando ao eixo norte-sul: algo semelhante ao anterior ocorre, já que não poderia haver canção fora desse jogo entre oralização e musicalização; indo ao extremo do primeiro (como seria o caso do rap), alguns mínimos recursos musicais teriam de ser acionados para que a canção não se dissolva na fala, indo ao extremo do segundo, corre-se o risco oposto de ver-se a canção dissolver-se na música, ao perder seu lastro na fala. Mais uma vez, o meio é o caminho.

¹²⁷ Caso notável da possível distinção entre Brasil e EUA a que aludimos no capítulo anterior quanto ao que poderia estar na base das visões a respeito da canção. O critério ontológico que Tatit oferece aqui – a ligação do canto ao colóquio – é certamente mais “artesanal” do que aquele, diremos “industrial”, dado por Gracyk (2016) ao considerar que é no caráter de música gravada, “e não nas diferenças estilísticas, que a música popular difere mais acentuadamente do repertório clássico”.

Como se nota, o autor navega em direção oposta à fragmentação atual, indo contra a corrente de fusões/diluições das fronteiras do cenário acadêmico e musical contemporâneo. Talvez até por força de uma exigência da disciplina em que trabalha, Tatit adota uma perspectiva generalizadora, quiçá bem representada no conceito de “arquicanção”, definido por ele como o “conjunto dos traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si.” (2002, p. 26)

O que não significa que sua teoria não esteja aberta a desenvolvimentos – orientados pelo próprio Tatit – que não deixam de acompanhar certas tendências contemporâneas que, buscando uma compreensão mais aprofundada da experiência envolvida na música popular, têm dado mais atenção a algumas categorias não redutíveis à estrutura anotada em partitura ou ao texto poético (ou, de alguma maneira, menos generalizáveis que as noções de ritmo, altura, duração etc.), muitas vezes relacionadas às noções de performance e mediação. É assim que trabalhos procuram desenvolver, a partir do quadro teórico erigido por Luiz Tatit, noções ainda pouco trabalhadas (mesmo que não ausentes) em suas formulações iniciais, como o arranjo, a harmonia ou o timbre.¹²⁸ Contudo, o resultado dessas pesquisas, mesmo que louváveis, nos parecem bem aquém daqueles obtidos no corpo central da teoria, naquilo que esta logrou em termos de universalidade. Ficando a questão de saber se essas direções tomadas por esses trabalhos, em última instância, não parecem apontar num sentido de valorização dos “traços específicos” de cada canção, em detrimento do possível “conjunto de traços (ou processos) em comum” e, em caso positivo, se esse desenvolvimento pode ser compatível com os fundamentos da teoria semiótica. Em outras palavras: levando esse processo além (não apenas na semiótica), valorizando-se cada vez mais as mediações que particularizam cada caso, quiçá chegássemos à necessidade de considerar cada recepção como única, espécie de “original múltiplo” a ser examinado em sua particularidade;¹²⁹ na contramão, portanto, do caminho de uma área acadêmica que possui como grande trunfo “seu poder de deslindar as invariantes por trás das variações superficiais da manifestação”. (SHIMODA, 2014, p. 46)

Nadar contra a corrente tem seu ônus e, dadas as tendências que observamos nos tempos atuais, o edifício teórico montado por Tatit fica, evidentemente, sujeito a críticas. Uma delas, a questão sobre se o caráter relativamente fechado de sua teoria não diminuiria seu alcance, ao menos com relação a obras inovadoras que desconstruam, de alguma maneira, o

¹²⁸ Ver COELHO, 2005 para arranjo, DIETRICH, 2008 para harmonia e timbre e SHIMODA, 2014, para timbre.

¹²⁹ Extrapolamos, aqui, o conceito criado por Juan Pablo González (op. cit., cap. 6), que em sua acepção original relaciona-se ao estudo de uma mesma música em várias gravações.

padrão cancional que o semioticista reconheceu como geral.¹³⁰ Outra poderia ser a de saber se, ao permanecer em uma perspectiva demasiadamente, diremos, “interna” do processo cancional, Tatit não estaria deixando de lado uma faceta “externa” absolutamente importante para a música popular, que vimos anteriormente ganhar relevo em torno do conceito de “mediação” e afins.

Notemos então, primeiramente, que mesmo procurando “desligar-se” dos eventos específicos para descobrir o que pode haver de universal na canção, o trabalho de Tatit nunca se desliga completamente de certa base material. Não apenas pelo fato evidente de as generalizações partirem de observações particulares como toda indução, ou por suas frequentes aplicações no sentido inverso para o exame individual de canções; referimo-nos aqui a um pressuposto teórico do semioticista nem sempre explicitado mas sempre subentendido: a fenomenologia de Merleau Ponty, na qual a noção de *corpo* exerce função central. Tatit associa essa noção com a tensividade fórica trabalhada por Zilberberg, vendo ali o pressuposto para a diluição da separação sujeito-objeto que entende estar na raiz da apreensão estética.¹³¹ Não é casual que suas análises procurem levar em conta tanto aspectos psíquicos quanto somáticos, e por esse lado, considerando também sua tentativa de encontrar padrões específicos para a análise de canções, poderíamos vê-lo próximo a Shusterman e sua tentativa de pensar a estética em outros termos que não aqueles desenvolvidos dentro do padrão erudito europeu, especialmente nela introduzindo uma dimensão corporal.

Se dirá, com razão, que nada de essencial muda quanto à objeção feita anteriormente, já que, por mais que encarnado em um corpo, trata-se ainda de uma espécie de sujeito genérico, a priori, e não do concreto que se poderia encontrar caso a caso; o problema central residindo ainda, para usarmos os termos um tanto dramáticos de Foucault (um dos precursores das ideias que trouxeram as ciências humanas a seu quadro contemporâneo) a respeito dos limites da semiótica, que esta seria incapaz de “dar conta do que é a inteligibilidade intrínseca dos confrontos”, por evitar “seu caráter violento, sangrento e mortal, reduzindo-a à forma

¹³⁰ Nesse sentido, o filósofo Bernardo Oliveira, por exemplo, argumenta que a teoria de Luiz Tatit seria ineficaz para a análise do trabalho de alguns novos nomes surgidos na música popular, como Kiko Dinucci, Juçara Marçal, Rodrigo Campos e outros. (Em mesa realizada no I Encontro de Música Popular Brasileira na Universidade, 13/05/2015, Porto Alegre).

¹³¹ O que é especialmente visível nos textos “A semiótica e Merleau-Ponty” e “Corpo na semiótica e nas artes”. (1997b, p. 29-34 e 35-38, respectivamente) Logo voltaremos à concepção de Tatit a respeito da apreensão estética, mas desde já parece útil citar o seguinte trecho do último texto a que aludimos como ilustração daquilo que afirmamos nesse parágrafo: “Ao produzir uma forma artística, ou seja, ao se engajar na criação de um significante que mereça ser conservado, o sujeito está subvertendo a dinâmica natural de circulação de valores abstratos e propondo, em seu lugar, a materialização do instante enunciativo e, conseqüentemente, a perpetuação do corpo sensível (CORPO) [entendido aqui como junção de corpo e alma] na obra.” (ibidem, p. 48)

apaziguada e platônica da linguagem e do diálogo”.¹³² (FOUCAULT, 2009, p. 5) Em sua defesa, poderíamos afirmar que, por totalizadora que possa soar sua teoria, não é possível afirmar que ele pretenda ter esgotado o assunto, sequer em sua própria área.¹³³

Se nos ativermos à questão do julgamento estético, será impossível não colocar Tatit mais ao lado de Gracyk que de Shusterman, e, nesse aspecto, entrevemos uma diferença entre seu posicionamento e aquele adotado por Wisnik. Preocupado em descrever o funcionamento interno da canção, e não em julgá-la, Tatit considera que a noção de que as obras não possuem valor intrínseco é o que poderia dar liberdade ao gosto, ficando as relações entre música e mercado sem sofrer qualquer condenação enfática de sua parte. Questões relacionadas à indústria cultural aparecem aqui e ali – diferentemente de Gracyk, em cujo texto sua presença constante é invisível – mas como um elemento a mais a ser levado em conta no desenvolvimento da canção entre nós, como se fosse – assim como para Gracyk – um dado natural. Tais questões, como dissemos, não dizem respeito ao grosso de sua contribuição teórica, que não se preocupa com elas, mas pode ser comprovada em várias entrevistas concedidas (por exemplo, em SANDMANN, 1999, ou em TATIT, 2007) e mesmo em seus livros; talvez especialmente em “O século da canção” (2004) que, apesar de privilegiar uma perspectiva, diremos, interna da canção, arrisca-se mais em suas interações com outros elementos, ao observá-la em seu desenvolvimento histórico.

Assim, mesmo que o autor se queixasse, na primeira metade da década de 1980 (ver TATIT, 2007, p. 106-126), do fechamento da indústria a trabalhos novos, parece antes reivindicar a volta de um equilíbrio – em princípio benéfico para a própria indústria – que denunciar alguma injustiça inerente ao sistema. Quando, já no fim da década de 1990, comenta a superprodução contemporânea e constata a falta de espaço para a divulgação de novos trabalhos, acrescenta que não acredita “que haja muito a lamentar, nem o que fazer quanto a essa situação”. (in: SANDMANN, op. cit., p. 220) No início do século XX, a situação de

¹³² Em sentido semelhante, caberia a Tatit a crítica feita por J. M. Barbero (1991, p. 223) à “economia segundo a qual as duas instâncias do circuito – emissor e receptor – estariam situadas sobre o mesmo plano e a mensagem circula entre instâncias homólogas. O que implica não só o idealismo, [...], mas também a presunção que um máximo de comunicação funciona sobre o máximo de informação e esta sobre a univocidade do discurso”. A ideia de um “sujeito sujeitado” – para voltarmos ao âmbito foucaultiano – não parece, entretanto, completamente estranha a Tatit (mesmo que esteja bem longe de seu foco prioritário); o que talvez se possa depreender do seguinte trecho: “mergulhado na macrossemiótica composta de mundo natural e língua natural, cujo funcionamento transcende os indivíduos usuários (daí a designação ‘natural’), o ser semiótico sofre, de início, uma inevitável dominação” (TATIT, 1997b, p. 47-48)

¹³³ “Não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério” (TATIT, 2002, p. 27)

desequilíbrio constatada duas décadas antes parecia sanada, e pelo próprio mercado, na medida em que assumiria um papel mais dialógico que impositivo:

O êxito de produtores e executivos que parecem se orientar por essas leis [do mercado] depende bem mais da flexibilidade com que desenvolvem suas estratégias do que da determinação infalível de seus métodos. Contracegando com o encaminhamento do produto, há as flutuações no âmbito do gosto e das necessidades emocionais que singularizam os mais variados setores da sociedade e se manifestam diferentemente em cada fase de sua evolução histórica. Os produtores foram aprendendo a auscultar assiduamente a opinião dos ouvintes e a refazer incansavelmente seus projetos de acordo com as variações registradas. (TATIT, 2004, p. 60)

De maneira que, se é verdade que as análises de Tatit tradicionalmente privilegiaram os cânones, isso não se daria por qualquer suposta superioridade desses trabalhos, mas simplesmente porque em seu papel de pesquisador o objeto que lhe interessava era aquele que estava dentro “do mercado que ao longo do tempo selecionou a produção brasileira que realmente fez história”, ou seja, “o repertório ‘espontaneamente’ (claro que com ajuda dos agentes comerciais), selecionados pelos ouvintes brasileiros”, mais do que “as experiências-limite que alguns insatisfeitos resolveram abraçar”. (idem, 2007, p. 388) Aparente contradição com sua própria produção cancional, mas também mais um motivo (além da modéstia) para que não a tome como objeto de análise. Aliás, segundo Tatit, teria sido o próprio trabalho com o grupo Rumo que teria indicado que “no plano do artesanato as composições se equivaliam”, de maneira que o trabalho de criação de Gilberto Gil, Roberto Carlos ou Sullivan e Massadas não seriam muito diferentes, e por isso “‘Dia de Domingo’ (da dupla citada) pode ser muito mais emocionante que ‘Matita Perê’ (Tom Jobim)”. (idem, *ibidem*, p. 391-392)

Mais que mera opinião, é forçoso notar que a teoria semiótica de Tatit também contribui para esse ponto de vista, já que os recursos empregados – variando entre mais ou menos oralização ou musicalização e mais ou menos tematização ou passionalização – são os mesmos para todos, a cada um cabendo selecionar aquilo que mais lhe convém. Daí que, tomadas como um dentre outros recursos para a análise de música popular, as ferramentas teóricas desenvolvidas pelo semioticista podem ser – paradoxalmente, apesar de seu ímpeto unificador – absolutamente preciosas para estudos contemporâneos sobre a canção que se coloquem, efetivamente, numa perspectiva de quebra das antigas fronteiras entre “alto” e “baixo” dentro da música popular: não seria preciso abandonar a análise interna de canções para não diminuir um objeto que se justificaria por seus aspectos políticos, sociais, culturais ou o que seja; a habilidade do cancionista não estando em seus recursos musicais ou literários, e sim na junção de melodia e letra, que não exigiria nenhum pré-requisito formal que não o conhecimento da língua. Daí o entusiasmo demonstrado por David Treece (2004) em sua

resenha a respeito de “O cancionista” (TATIT, 2002): havia ali para ele uma hipótese, ou ao menos uma porta aberta nesse sentido, de se sair da arapuca montada sobre uma tradição de estudos sobre a canção que, embora sempre ressaltando as trocas entre popular e erudito no Brasil, só conseguia descrevê-la do ponto de vista da elite; o instrumental fornecido por Tatit servindo agora para que se começasse a sondar o outro lado.¹³⁴

É verdade que, por mais que procure apenas descrever as canções e evite qualquer hierarquização a esse respeito, há ao menos um critério nesse sentido que Tatit, por vezes, deixa escapar. Não nos referimos aqui à música destinada a uma “fruição à distância” que o autor enxerga nos sucessos dos anos 1990, que não resistiriam à audição concentrada da elite cultural (TATIT, 2004, p. 236): ali, o caso parece ser apenas o de adequação do produto às necessidades do consumidor, sem nenhuma condenação. Nos referimos à “necessidade” de o cancionista confirmar aquilo que está na própria base da concepção semiótica de Tatit: o vínculo convincente com o colóquio (qualquer que seja o grau de “musicalização”, “tematização” ou “passionalização” adotado), que o livraria de artificialismos: “A única qualidade intrínseca à canção [...] é, a meu ver, aquela [...]: tudo aquilo que é cantado precisa ter lastro na fala. O ouvinte crê no conteúdo das letras cujas melodias deixam transparecer seu valor entoativo”.¹³⁵ (TATIT, 2007, p. 403) Notemos, contudo, que não se trata em absoluto de um critério relacionado à complexidade ou a qualquer modo de elitismo; pelo contrário, exige-se aí apenas a habilidade “malabarista” ou “malandra” de equilibrar a melodia na letra e vice-versa, acessível a qualquer um que se proponha a elaborar canções, sem qualquer treinamento específico que não a própria elaboração de canções.

¹³⁴ Transcrevemos aqui o último parágrafo desse texto. Note-se que, por mais que citado diversas vezes ao longo do texto como alguém que clamou pela necessidade de uma superação de paradigmas estabelecidos que o livro de Tatit vinha a responder, Wisnik aparece como parte dessa tradição que, na visão do autor, deveria ser superada: “O ‘otimismo trágico’ da Bossa Nova e o ‘pessimismo alegre’ do Tropicalismo que, para Wisnik, constituem as duas faces complementares de uma cultura musical nacional, por projetarem simbolicamente um destino utópico para o país na harmonização da literatura e canção, textualidade e oralidade, intelectualidade elitista e espontaneidade popular, deveriam, portanto, ser melhor definidos como a expressão ideológica particular dos artistas da geração da mpb pós-1960. Pelo menos para eles, a democratização dos recursos culturais do Brasil é um privilégio alcançável. Porém, em que medida, e de que maneira, a permeabilidade entre cultura popular e cultura de elite se dá na vida musical da maioria analfabeta do país é uma questão que demanda uma pesquisa muito mais extensa. Esta é exatamente a questão que, com a ajuda do método analítico de Tatit, poderemos agora começar a responder.” (TREECE, 2004, p. 348)

¹³⁵ Acrescentemos mais dois exemplos. Ao tratar da dificuldade posta ao letrista que recebe do melodista uma composição carregada de “excesso” musical, Tatit afirma que “nada é impossível, apenas há uma transferência de dificuldades do melodista ao letrista. Se o primeiro não chegou a um modo de dizer mais confortável, cabe ao outro extrair o que pode ser dito com aquelas linhas sem muito artificialismo”. (TATIT, 2007, p. 396) Desafio que, diga-se de passagem, o autor encarou com gosto ao letrar melodias de Arrigo Barnabé. (in: BARNABÉ; NESTROVSKI; TATIT, 2013) Ao descrever a dicção de Noel Rosa, o semiótico afirma o seguinte: “A eficácia da figura enunciativa está em produzir um efeito de colóquio sem se desprender do projeto melódico-temático da canção. Isso exige uma perícia só verificada na produção dos grandes cancionistas”. (TATIT, 2002, p. 51)

Aqui, não há dúvida que Tatit se coloca ao lado de Gracyk e Maurício Pereira: a condenação de boa parte da produção mais popular revelaria menos sobre ela que sobre o preconceito do ouvinte, este sim a ser combatido: “no fundo, temos a sociedade na cabeça e acabamos nos comportando segundo seus parâmetros, [...], mas é preciso sermos capazes de recuperar a capacidade de sentir”, (in: SANDMANN, op. cit., p. 221) o que parece significar, para o semiólogo, despir-se de critérios pré-concebidos para que se possa descobrir pérolas do repertório mais popular que, não à toa, desbancariam a produção norte-americana, ao menos no mercado brasileiro. Assim, “tudo isso precisa ser reavaliado, até pra gente não ficar apenas reclamando, não só da música, mas da vida”. (ibidem, loc. cit.) Como se nota, a falta dessa “reavaliação” poderia resultar em “papo de senhor de engenho”, e estamos aqui naquele território que Garcia acusava de aceitar qualquer coisa contanto que encontrasse seu público. Para o semiótico, a questão a respeito da “música de qualidade” como aquela que não visaria o mercado não faria sentido algum, posto que a própria canção urbana comercial brasileira teria sido inventada para servir ao mercado, e que “todas as canções são compostas para fazer sucesso e não há autor que não fique contente quando esse objetivo – explícito ou não declarado – é atingido” (TATIT, 2007, p. 430)

Se antes vimos a posição de Tatit problematizada por seu viés quiçá demasiadamente universalista – ao pretender reduzir todo o universo cancional a uma mesma fórmula básica – aqui ela se torna atacável pelo ângulo oposto – diremos que relativista – ao atrelar o julgamento estético ao gosto pessoal. Da própria virtude tolerante dessa postura – que o une a Gracyk e Pereira – seu possível ponto cego: a invisibilidade da intolerância potencialmente levada a cabo pela indústria do entretenimento, que poderia reduzir as opções de escolha e forçar determinados tipos de formação cultural que lhe são convenientes. Desse ponto de vista, não seria razoável – tomando a própria tolerância como valor central – o olhar “sem preconceito” sobre a diluição do material musical incentivada pela indústria (como uma espécie de opção mais acessível ou “democrática”), nem a possível formação, via algoritmos, de “guetos” de gostos compartimentados. E isso sem que se precise atrelar as obras a critérios de valor ou a uma pretensa objetividade do julgamento estético, nem atribuir qualquer necessidade de “transcendência” a que a música deveria levar, cuja pureza supostamente não admitisse ser confundida com vis interesses comerciais: se de fato nosso “inconsciente musical” e os preconceitos a ele relacionados se formam sobretudo desde a infância à adolescência, não se pode negar que a ocupação dos espaços de divulgação, o enorme investimento em publicidade, a repetição insistente de um mesmo tipo de música que procura atingir o maior número de pessoas tendem a fabricar “esquemas” que otimizam investimentos, padronizando-os na medida

do possível; por mais que se possa alegar que esses procedimentos não deixem de dar vazão àquilo que as pessoas “naturalmente” precisam de acordo com seus próprios “esquemas”, o processo retroalimentar entre uma oferta que satisfaz a procura que tem por base condições criadas por essa mesma oferta não pode deixar de tender, em maior ou menor grau, a certa padronização das escutas ou restrição das possibilidades de audição e, nessa medida, diminuir as chances de escolha que uma formação mais ampla eventualmente poderia propiciar, contrariando, enfim, a noção de “abertura” que semiólogo, filósofo e músico fazem questão de valorizar.¹³⁶

Tatit não considera que isso seja um problema. Em debate promovido pelo jornal “Folha de São Paulo” (GONÇALVES, 1997, p. 15), afirmava que o mercado “é uma resposta para quem produz”, mas que não deveríamos nos preocupar tanto com isso, posto que “quanto às leis do mercado, nós podemos ficar sossegados, porque elas não são exatas. [...] As coisas acabam acontecendo”, chegando a demonstrar irritação com a insistência daqueles que discutem música popular em sempre cair nesse assunto: “eu acho que nem há tanta necessidade de nós falarmos de mercado. Todas as situações em que eu participo de debate sobre música popular, parece que a única coisa que dá para falar é a respeito do mercado” (in: idem, ibidem, p. 16); essa insistência sim constituindo um verdadeiro problema, por deixar de lado o mais

¹³⁶ É claro que o problema parecia mais grave na década de 1980, quando a indústria fonográfica acumulava imenso poder em suas mãos. E, mesmo então, sabemos que o processo nunca se deu por uma via de mão única que iria da imposição à passividade, tratando-se antes de um espaço de negociações (mesmo que desiguais), repleto de tensões, contradições e lutas que podem sempre levar a resultantes variadas conforme o momento. O enfraquecimento da indústria, aliado ao barateamento da produção, ampliação das possibilidades de divulgação e fragmentação do mercado musical que lhe são correlatas, parecem de fato apontar no sentido de uma democratização. O otimismo com relação ao quadro atual que Tatit transparece, no entanto, nos parece de tanto temerário. Lembremos, primeiramente, que a proliferação da música por todo ambiente humano não deixa de contribuir para certo embotamento da percepção. Depois que, para a indústria, a questão será sempre o custo-benefício: trata-se de avaliar o possível retorno de investimentos, a diversificação da oferta e a prospecção de novos talentos resultando desse cálculo, que estará sempre interessado – por estrita racionalidade econômica – mais na adesão imediata que no desenvolvimento das faculdades de apreciação dos ouvintes. Não se trata de considerar que o mercado está promovendo ou seria capaz de promover uma unificação completa do gosto musical – isso seria impossível – mas apenas de reconhecer que essa impossibilidade decorre justamente de alguma resistência por parte dos ouvintes a essa tendência promovida pela busca do lucro, dependendo portanto de alguma capacidade crítica deles em meio ao jogo entre suas necessidades e vontades e o poder econômico; capacidade esta que Gracyk parece deliberadamente ignorar – talvez considerando que o mercado é reflexo imediato das diferentes “culturas musicais” – e Tatit dispensar enquanto assunto ou preocupação – aparentemente considerando que ela se daria naturalmente, a própria indústria sendo obrigada a se adaptar. Por fim, a fragmentação do mercado musical pode ser vista como exemplo localizado da grande reinvenção do capitalismo a partir da década de 1970, que apostou na diversificação da oferta como tática para a criação de novas necessidades; e, nesse sentido, não nos deve escapar que à diversificação do consumo vem correspondendo uma concentração da oferta, e que por trás da diversidade de superfície pode sempre se esconder a semelhança de fundo relacionada à mercantilização de todos os aspectos da vida: em nosso caso, por mais que a indústria fonográfica esteja hoje enfraquecida, poderá haver sempre uma tendência à padronização na própria incorporação – ainda que adaptada – da racionalidade econômica que lhe era inerente por parte dos novos atores, sejam eles empresas de mídia, tecnologia, ou mesmo artistas independentes.

importante: “Os produtos, as canções que são feitas exatamente por causa do mercado ou independentemente do mercado, não são discutidos, não são nem apreciados.” (in: idem, *ibidem*, p. 17)

Naquele mesmo debate, o semiótico reivindicava uma “alteração no julgamento” dado à música popular, que deveria seguir um caminho mais ensaístico, “criando o lugar de apreciação de cada compositor, de cada gênero, de cada coisa que está sendo produzida. O próprio compositor faz o seu lugar de apreciação, é isso que eu quero dizer”. (in: idem, *ibidem*, p. 15) De certa maneira, vemos aí uma variação do “particularismo” de Theodore Gracyk. De fato, a proposta de Tatit talvez pudesse ser formulada, nos termos de Gracyk, em uma defesa da “apreciação”, em detrimento da “avaliação”.

Bastante revelador, nesse aspecto, é seu artigo a respeito de “O banquete”, de Mário de Andrade.¹³⁷ Menos que uma interpretação do texto – inacabado – de Andrade, trata-se de uma reflexão a partir do mesmo. Enquanto o modernista mantinha, até pela forma de diálogo escolhida, várias questões a respeito da arte em aberto, distribuídas em perspectivas individuais discordantes e irredutíveis, o semiólogo escolhe um trecho específico de um diálogo entre dois personagens – Janjão e Pastor Fido – para dar razão a um em detrimento do outro: a volta pelo modernista serve, antes de mais nada, para Tatit afirmar seu ponto de vista (quicá evitando assim possíveis e indesejáveis confrontamentos mais diretos), e Pastor Fido é seu veículo.

O trecho escolhido é aquele em que Pastor Fido, até então encantado com os discursos do músico erudito Janjão – intransigente defensor da “verdadeira arte”, que a seu ver deveria estar sempre empenhada em se renovar sem fazer concessões ao gosto médio – se decepciona com o interlocutor e o reprime ao ouvir dele uma afirmação a respeito de arquitetura absolutamente incoerente com os princípios que defendia na música; moderno nesta, Janjão se revelava um romântico passadista naquela. Daí Tatit conclui que

Para além das palavras de Pastor Fido, podemos ainda dizer que Janjão não reúne as condições mínimas para remover as barreiras que o afastam da Arte (...): deixa de saborear a arquitetura moderna porque a vê como anti-objeto – ou abjeto – desligado de sua cultura, e isso não o motiva a ultrapassar a superficialidade do contato visual; deixa de saborear igualmente a música moderna porque só admite um contato intelectual com as obras, calcado na consciência da técnica expressiva revolucionária. (TATIT, 1997b, p. 68)

A barreira posta pela falta de pré-requisitos para a apreciação artística, sobretudo a partir do modernismo, é tema comum. Vimos que Gracyk a apontava como problema também

¹³⁷ “Questões do gosto no *Banquete* de Mário de Andrade”, in: TATIT, 1997b, p. 61-72.

no campo da música popular, onde a falta de “competência estilística”, ou a incapacidade de enxergar uma cultura em seus próprios termos, levava à incompreensão da mesma e não raro a julgamentos precipitados. Mas Janjão pecaria, segundo Tatit, não apenas pela *falta*, mas também pelo *excesso*. Enquanto Pastor Fido operaria “tanto no nível intelectual como no nível sensível”, podendo sentir-se imediatamente envolvido pelo poder estetizante de uma arte mesmo sem nenhum conhecimento técnico a respeito dela, o músico erudito exibiria uma pletora de ideias sobre arte na “tentativa de compensar um distanciamento afetivo cada vez mais acentuado entre sujeito criador e obra produzida”. (idem, ibidem, p. 71)

Mesmo que com outro arsenal, não é difícil ver na argumentação do semioticista uma defesa daquilo que Gracyk nomeara “apreciação”, que nada mais é que a experiência estética propriamente dita, valorizada por si mesma e tendo o prazer como guia. É claro que a carência de determinada bagagem cultural pode impedir que ela ocorra devidamente, mas o que está em jogo aqui é anterior a isso: para que ela ocorra, seja ou não de modo ideal, seria preciso uma abertura, ou disposição por parte do ouvinte de entregar-se à experiência; e o que Tatit assinala é que um excesso de intelectualismo pode ser um empecilho, nesse aspecto.

Daí que, mais do que pela defesa da “apreciação”, a argumentação do brasileiro se aproxima da do norte-americano pela desconfiança com relação à “avaliação”. Lembremos que, para Gracyk, o momento pessoal, intransferível e não-instrumental da “apreciação” levava normalmente ao momento abstratizante, comparativo e instrumental da avaliação: a consideração de que outras pessoas poderiam (ou deveriam), diante do mesmo objeto, desfrutar (ou padecer) de experiência semelhante. Mas frisava o filósofo que, mesmo que quase inevitável, a passagem da primeira à segunda era um salto gigantesco, sendo prudente mantermo-nos céticos com relação a qualquer possibilidade avaliativa, posto que cada ouvinte teria suas habilidades específicas, cada interpretação individual poderia dar mais importância a tais ou quais características, mesmo essas podendo variar de acordo com o uso que se fizesse da obra em questão, enfim: porque, por inexorável que seja nossa tendência a realizar esse movimento, do particular de uma experiência única não se poderia evidentemente chegar com segurança a qualquer inferência geral. Ora, Tatit parece ter algo semelhante em vista quando, no artigo em questão, recorre a Greimas para lembrar o modo um tanto desproporcional – mesmo que natural – com que se passa do “sabor” ao “saber”: “[Greimas] deixa entender que há uma certa adequação entre essa ligeireza – preservando aqui tanto o sentido de *rapidez* quanto o de *leviandade* – do contato saboroso e sua ‘tendência a se generalizar e a se intelectualizar’”. (idem, ibidem, p. 66, grifos do autor)

Indo um pouco mais fundo: a linha da semiótica seguida por Tatit é a de Greimas,¹³⁸ e quando este é evocado trata-se quase sempre de um recurso à autoridade, nunca de crítica. Aqui, o brasileiro recorre ao lituano para, de certa maneira, definir a experiência estética como uma “desestabilização das propriedades narrativas”; a concretização da estesia relacionando-se à “possibilidade de ‘sincretismo’ dos actantes sujeito e objeto (‘uma fusão momentânea do homem e do mundo’)”, ou ainda “trânsito contínuo das modulações sensíveis”. (ibidem, p. 65) De fato, a concepção que Tatit tem sobre a arte envolve sempre uma espécie de saída da linguagem do dia a dia – que se dissolve assim que cumpre sua função, o sujeito dominando o objeto – para outra em que o momento fugaz se “eterniza” no significante, diante do qual o sujeito perde o controle sobre o objeto, entrando em “coalescência” com o mundo. Vemos isso claramente aplicado à canção na descrição que faz, em “O cancionista” (2002, p. 15-16), da passagem da “voz que fala” para a da “voz que canta”: a primeira – utilitária, efêmera e de invólucro fônico descartável – se cristaliza na segunda de maneira que “da forma fonológica passa-se à substância fonética”, a “voz articulada do intelecto” transformando-se, nesse movimento, em “expressão do corpo que sente” (ibidem, p. 15), cumprindo função eminentemente catártica: “É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia a dia, proporcionando viagens intermitentes a seus ouvintes [...] tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas”. (ibidem, p. 16) Daí também o constante recurso de Tatit à referência de Paul Valéry sobre a passagem entre prosa e poesia, fala e canto, andar e dança:¹³⁹ “todas as versões artísticas substituem as formas passageiras, os sentidos locais e o desregramento das manifestações utilitárias pelas soluções duradouras, o sentido global e as determinações rítmicas que fixam a matéria de expressão”. (TATIT, 2007, p. 72)

Dessa maneira, a experiência estética aparece como uma “fratura do cotidiano e de sua programação monótona”. (idem, 1997b, p. 51) Se o que “mantém a funcionalidade de nossas comunicações do dia-a-dia é, sem dúvida, o controle que o sujeito da enunciação (...) exerce sobre o enunciado”, a estesia – ou “a criação de um tempo de convivência tanto com o objeto criado como com o ato criador” que ela implica – não pode ocorrer sem uma “interrupção das trocas instantâneas que caracterizam nosso cotidiano intelectual e pragmático”. Voltando a Mário de Andrade, isso é justamente o que Janjão teria se tornado incapaz de fazer: promovendo

¹³⁸ E especialmente, a partir de fins da década de 1980, em sua ramificação desenvolvida por Claude Zilberberg, cujas possíveis divergências com o precursor Tatit trata frequentemente de minimizar.

¹³⁹ Além da introdução autobiográfica a “Todos entoam” (TATIT, 2007, p. 6-95), a referência aparece também, por exemplo, em “Corpo na semiótica e nas artes” e “Silêncio e luzes na apreensão estética” (TATIT, 1997b, p. 35-48 e 49-60, respectivamente)

imediatamente a intelectualização da experiência estética, o músico “subtrai etapas que poderiam modular sua apreciação crítica e afastá-la dos extremos maniqueístas. Com a ausência de duração no domínio do ser, só lhe resta, então, a superabundância das demarcações próprias do plano cognitivo”. (ibidem, p. 71)

Não será difícil atribuir a essa posição de Tatit – bem como à sua concepção de que há, na canção, excessos intransponíveis para quem não quiser cair no artificialismo – certo grau de, se não anti-intelectualismo (por mais que, ou justamente em função do paradoxo de defendê-lo *da* posição de intelectual), no mínimo, ceticismo (características bastante ligadas à formação cultural brasileira, lembremos). Estamos aqui longe das propostas vanguardistas da arte transformando a vida, ou servindo de algum modo à verdade. Talvez não seja exagero descrevê-la aqui como “*falsa*” promessa de felicidade, só não tão falsa porque o sabemos. A plenitude já vem com o amargo de se saber passageira. No momento da estesia, “o sujeito entrevê os aspectos da imanência do ser suficientes para lhe despertar a esperança (ou nostalgia) de uma ‘vida verdadeira’ de integração plena com o valor do objeto, mas também pressente, [...] uma condição de incompletude”, e aí estaria o acerto de Greimas ao considerar, “ao lado do ‘sabor de eternidade’, o ‘ressaibo da imperfeição’”. (ibidem, p. 66-67) (Concepção que será também importante em seu trabalho cancional, como veremos.)

Apoiado na semiótica tensiva, e na ideia que o principal do trabalho estético está na dosagem e interação dos opostos (que nesse jogo quiçá se tornem mais parceiros que opostos), Tatit considera que a própria experiência estética é colocada em risco quando se adere incondicionalmente aos extremos: “tanto a aceleração como a desaceleração podem assumir um paroxismo tal que os objetos não mais ‘afetam’ o sujeito. É quando não há mais discurso. Apagam-se as luzes e reina o silêncio” (ibidem, p. 60) No artigo que se encerrava com esse trecho, exemplos de arte de vanguarda apareciam nos extremos de aceleração e desaceleração. Nesse ponto, com relação à música, é bastante esclarecedora a opinião do semioticista a respeito de Schoenberg:

Há uma perspectiva, [...], um imaginário humano, que é muito forte, e de que Schoenberg não sabia, ou não levou em conta, em seu projeto de criar um sistema que não voltasse mais aos elementos essenciais de um refrão; ele estava mexendo não com a história da música, ele mexia com o imaginário humano, que precisa de narrativa, ou então não se envolve. Porque até hoje não se assimilou a música dodecafônica? [...]. A música espontânea sai tonal, com partes que sempre retornam a um início, porque há toda uma estrutura narrativa que se está manifestando também nos sons. O sujeito que perde o objeto quer reencontrá-lo. (in: SANDMAN, 1999, p. 218)

Nisso em que parece querer “naturalizar” a experiência estética e afastá-la de extremos arreatadores, seria interessante perguntarmo-nos se Tatit não estaria se aproximando, mais do

que a Shusterman ou Gracyk, de outro filósofo empenhado em pensar uma renovação da teoria estética (embora não tenha pensado especificamente sobre música popular): Jean-Marie Schaeffer.¹⁴⁰ Interessado muito mais na experiência estética em si do que nos objetos que a propiciam, o francês a define como “uma experiência humana de base, e mais precisamente uma experiência atencional explorando nossos recursos cognitivos e emotivos comuns, mas infletindo-os de uma maneira característica”. (2015, p. 45, tradução nossa¹⁴¹) Assim, a atenção que ativaríamos numa experiência estética se valeria dos mesmos recursos atencionais utilizados no dia a dia (que se pense aqui na familiaridade com a língua como único pré-requisito para a canção), mas numa configuração bastante específica (que se pense agora nas passagens do utilitário ao artístico proposta por Valéry), a que o autor, tomando de empréstimo termos da psicologia cognitivista, resume na noção de estilo cognitivo “divergente”. Este se oporia, ponto a ponto, ao estilo cognitivo “convergente”. Enquanto o primeiro se desenvolveria numa dinâmica de complexificação contextualizante, no qual a atenção se distribuiria sem privilegiar nenhum ponto específico, procurando processar várias informações ao mesmo tempo (o que podemos aproximar da ideia de Tatit sobre o momento de estesia como aquele de desestabilização das propriedades narrativas, integração sujeito-objeto); o segundo privilegiaria uma dinâmica esquematizante, mais rápida e econômica, a atenção ficando focalizada em um ponto e processando informações em série (o que podemos aproximar da linguagem do dia-a-dia em Tatit, na qual o sujeito mantém domínio sobre o objeto).¹⁴²

Notemos que o filósofo também parece andar na contramão de algumas tendências atuais ao tentar atribuir uma universalidade à experiência estética; mas, assim como em Tatit, isso pode ser encarado menos como uma arrogância teórica a tentar abranger a totalidade dos

¹⁴⁰ Sua preocupação é com a experiência estética de maneira geral, e a maior parte de seus exemplos concretos remetem à chamada “arte erudita”. Nada impede, no entanto, que testemos sua hipótese para pensar também a música popular. Pelo contrário: ainda que de passagem, o autor não deixa de notar e repreender o “esquecimento” da filosofia com relação às artes populares, e o atribui justamente à tradição a que, como vimos em nota no primeiro capítulo, pretende dar adeus: “esse esquecimento é ele mesmo um efeito direto da doutrina estética, mais precisamente do fato que ela jamais conseguiu se desfazer da herança dos sistemas classicistas das artes.” (2016, p. 15, tradução nossa).

¹⁴¹ O mesmo valendo para todas as citações desse autor.

¹⁴² Acrescente-se que, para o filósofo, tanto quanto atencional, a experiência estética seria também emotiva. Schaeffer admite que muitas vezes o valor que se dá a uma obra repousa, no essencial, sobre a descarga afetiva por ela em nós provocada (2015, p. 115). Por fim, uma espécie de “valência hedônica” acompanharia toda nossa vida mental, a apontar o prazer ou desprazer ligados às mais diversas situações, incluindo a experiência estética. A particularidade desta seria a de que, nela, a valência hedônica seria deslocada do resultado para o processo: nos engajaríamos nela pelo prazer, e este se relacionaria não ao resultado de nossa ação, mas ao prazer proporcionado pela própria ação. Para Schaeffer, duas seriam as condições suficientes para que uma experiência possa ser considerada “estética”: a primeira, a de que o “calculador hedônico” seja o regulador hegemônico da ação; a segunda, de que essa ação seja uma atividade atencional. (ibidem, p. 197-198)

fenômenos (ainda que algo disso possa estar presente), do que uma tentativa de, em meio à inegável diversidade, resguardar um mínimo denominador comum.

As conclusões a que Schaeffer chega a respeito do julgamento estético também poderiam amparar a posição do semiótico brasileiro. Para o francês, a questão da avaliação das obras de arte estará sempre atrelada a uma atenção cognitiva que tem o (des)prazer como regulador e critério, o julgamento estético só podendo ser, assim, subjetivo – já que se baseia na qualidade de uma experiência pessoal, na qual o próprio prazer induzido pela atenção já constitui o veredito – e irrefutável – não porque absoluto, mas justamente porque baseado no prazer que, assim como qualquer outro afeto, não pertenceria à categoria de coisas que se pode refutar (2016, p. 70-71). Um julgamento só seria estético enquanto a experiência atencional avalia de acordo com seu índice de (des)prazer intrínseco; quando esta, porém, avalia de acordo com a conformidade do objeto a um modelo pré-estabelecido, o julgamento seria teleológico; e se a avaliação, além de considerar a conformidade desejável, objetiva essa desejabilidade em predicados de valor, o julgamento seria normativo. (ibidem, p. 85)¹⁴³

“Atividade atencional guiada pelo prazer” em Schaeffer, “apreciação” em Gracyk e “coalescência sensorial” em Tatit, se não são exatamente equivalentes, certamente se correspondem; todos tendo como outro lado da moeda a impossibilidade da fundamentação de um julgamento estético em critérios objetivos, levando a uma valorização da diversidade de gostos e a uma tolerância (ou aprovação) tácita ou explícita da atuação do mercado.

Não deixa de ser curioso então que, para Luiz Tatit, a identidade nacional – ao menos no que se refere à canção – fique imune ao ceticismo; sobrevivendo intacta em meio à adversidade, montada sobre a diversidade, a própria ausência de hierarquização constituindo-se como sua *pièce de résistance*:

O reconhecimento de que há um artesanato cancional equivalente, que alinhava os estilos mais diversos de composição, convalida a intuição tropicalista de que a nossa canção precisa de todas as vertentes (antigas e contemporâneas, nacionais e internacionais, chiques e bregas, experimentais e comerciais) para perfazer sua identidade brasileira. (TATIT, 2007, p. 392)

¹⁴³ Schaeffer (2016, p. 82-83) defende uma diferenciação entre o julgamento estético e sua admissibilidade no interior de uma comunidade discursiva dada. Confrontos no âmbito artístico muitas vezes corresponderiam a conflitos de interesses entre diferentes comunidades discursivas, cada qual com seus próprios critérios de aceitabilidade ou não dos tipos de reações e julgamentos pertinentes. Cada uma delas criaria um “jogo de linguagem” delimitado, a partir do qual se distinguiria o grau de validade dos julgamentos, desenvolvendo sim uma espécie de expertise, mas que só faria sentido no interior deste mesmo “jogo de linguagem” dado, cujas avaliações se conformariam às normas já partilhadas, de acordo com a adequação ou não do objeto em questão a elas. O julgamento seria então normativo – posto que feito conforme a normas pré-estabelecidas – e não estético – no qual somente o prazer pessoal que dirigiria a imersão na atenção ao objeto dado deveria contar como critério de (des)aprovação.

Se até agora notamos uma proximidade entre as concepções de Tatit e Gracyk com relação ao julgamento estético em música popular, chegamos aqui a uma diferença nítida. Mesmo que, por um lado, ambos vejam com absoluta naturalidade os aspectos comerciais envolvidos no fenômeno – permanecendo estes, assim, desprovidos de importância capital e livres de qualquer condenação enfática – e que pareçam concordar que a diversidade é um valor fundamental pelo qual deveríamos nos bater contra os preconceitos – abrindo-nos à apreciação ou ao poder estetizante do nível sensível, em detrimento da avaliação ou do distanciamento afetivo causado pelas rígidas demarcações do plano cognitivo –, por outro lado, mais uma vez, a diversidade do norte-americano permanece enquanto tal, espécie de correspondência musical das nítidas divisões dos grupos sociais e também, afinal, da própria fragmentação do conhecimento; enquanto que, no brasileiro, a diversidade é una, e tem passaporte:

Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sua sovínice, mas nunca por mediocridade. Os cem anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra.

Toda a sociedade brasileira – letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta, em que pese a modesta presença da língua portuguesa no cenário internacional. (TATIT, 2004, p. 11)

Enquanto a diversidade, para Gracyk, se constituía numa multiplicidade de escutas possíveis, cada uma com seus critérios próprios, com habilidades específicas requeridas para cada cultura musical – o essencial do preconceito residindo na incapacidade do ouvinte de se situar dentro da cultura alheia –, para Tatit, o “artesanato musical” da canção é sempre o mesmo, a diversidade contribuindo para essa unidade, mais que dividindo-a – o essencial do preconceito residindo na incapacidade de, por trás das diferenças de superfície, reconhecer essa unidade de fundo.

Aqui também, portanto, Luiz Tatit se coloca como exceção às tendências de fragmentação e de diluição de identidades contemporâneas. A citação acima dá início a seu livro sobre a história da música popular do Brasil no século XX, e ali já entrevemos a visão que dará o tom da obra: trata-se do país da música popular brasileira, e nele as relações entre melodia e letra parecem equacionar naturalmente as tensões entre os grupos que, desde os tempos coloniais, pareciam destinados a erigi-la. Nos tempos que correm, tal concepção não pode escapar das acusações de possuir um “caráter teleológico (todos os eventos no livro parecem apontar, desde sempre, para a origem e a evolução da canção, como se fosse ele o *télos* de todo desenvolvimento musical brasileiro)” e de ser “excessivamente generalizante (compreender *a*

canção brasileira; atribuir *um* sentido aos eventos que povoam sua história)”. (BESSA, 2007, p. 211 e 204, respectivamente, grifos da autora)¹⁴⁴ Há nessa concepção, certamente, uma boa dose de essencialismo; que permite ao autor, por exemplo, encarar a bossa nova e o tropicalismo não apenas como movimentos das décadas de 1950 e 1960, mas como espécies de encarnações de forças “atemporais” da canção brasileira que tenderiam, ora à triagem, ora à mistura.¹⁴⁵

Parece-nos que Luiz Tatit olha o mundo da canção a partir de sua teoria semiótica, e esta acaba por tingir aquele com suas cores. De forma que é difícil não associar essa visão tão próxima daquilo que vimos no capítulo anterior como sendo “ideologia nacional” com a referência foucaultiana a que recorremos neste item, vendo a semiótica como forma “apaziguada e platônica da linguagem e do diálogo”. É a partir dela que ele vê o julgamento estético como relacionado ao gosto e dizendo respeito à esfera pessoal: sua análise sobre a música popular sempre procurando entender como o cancionista obtém determinados efeitos, não prescrevendo quaisquer procedimentos supostamente mais louváveis que outros; a não ser para o ouvinte, que parece ter mais a ganhar livrando-se das demarcações do plano cognitivo e barreiras sociais de toda ordem para entregar-se ao sensível. O que seria possível, na canção, por uma espécie de artesanato de fundo que seria comum a todos e não necessitaria de outro pré-requisito que não o de compartilhar a mesma língua. Note-se (aqui o perigoso salto da canção à nação): não línguas diferentes, cada qual com parâmetros que de fora não se poderia conhecer, restando apenas respeitá-las; mas sim *uma* língua, aquela que, construída ao longo de séculos no encontro de três raças em solo americano, já passou de português. A mestiça, antropofágica e tropicalista identidade nacional,¹⁴⁶ ao menos no que se refere à música popular, continua central para Tatit. E a atual situação de superprodução e aparente dissolução, afinal, parece mais fortalecê-la que enfraquecê-la: “Nada [...] foi tão determinante quanto a nova configuração das dicções em concomitância, que veio ampliar consideravelmente a margem de cumplicidade entre artistas e público (ou públicos) e calibrar a força de permanência responsável pela identidade sonora de nossa cultura”. (TATIT, 2004, p. 247)

¹⁴⁴ Assinalemos que os trechos citados constituem pequenas ressalvas da resenha de Virgínia Bessa, que, no mais, é bastante elogiosa ao livro.

¹⁴⁵ O próprio Tatit, comentando seu “O século da canção” (2004), afirma a esse respeito que “bossa nova e tropicalismo não deveriam ser tratados como estrelas cada vez mais distantes que só foram bem visíveis num determinado momento histórico brasileiro, mas sobretudo como espécies de cometas que vão e voltam fazendo parte de nossa lembrança e também de nossa espera”. (TATIT, 2007, p. 89)

¹⁴⁶ À citação anterior quanto ao acerto da intuição tropicalista e à que reproduz o início de “O século da canção”, some-se esta, que encerra o mesmo (2004, p. 247): “Na aurora do século XXI já se podia prever que a exacerbação do gênero tipicamente brasileiro – e em português – prenunciava a médio prazo um novo boom da música anglo-americana, quando não da italiana, da espanhola ou da hispano-americana. Afinal todas essas compõem a dicção brasileira e sua ausência prolongada, por incrível que pareça, também ameaça a nossa identidade musical.”

Se já a perspectiva de Wisnik – que buscava o lado positivo da mestiçagem sem negar o lado negativo da história que a possibilitou e continuava vivo – não podia deixar de ser considerada culpada aos olhos daquela crítica musical que propunha o rompimento definitivo com o passado “cordial”; esta, de Tatit, não poderá deixar de ser considerada, aos mesmos olhos, no mínimo como irresponsável. Mas ressalvemos que, enquanto Wisnik de fato procura pensar a canção na chave de um olhar mais profundo sobre a formação cultural nacional, de onde ela emergia (embora não toda) com sinal inconfundivelmente positivo em meio ao balanço geral da gangorra; Tatit, do alto desta, olha ao lado e só enxerga o que de nossa formação cultural é visível a partir dali: a recusa de um olhar para baixo impossibilitando a apreensão dos inúmeros confrontos e contradições envoltos nas mais diversas mediações que, no fim das contas, não são de grande interesse para quem delas só busca a faceta da linguagem, especialmente essa linguagem capaz de diluir as tensões do dia-a-dia na junção sujeito-objeto e que, afinal, para além de toda ideologia, foi sim capaz de criar como nenhuma outra, ao longo de nossa história, a possibilidade do diálogo, por mais que este mantivesse inalterada a violenta e desigual base social sobre a qual se construía. Desligado desta, ligado naquele, compreende-se talvez a inabalável segurança do semiótico quanto à força dessa linguagem no presente e no futuro.

2.3 Dicções do “fim”

Chegamos aqui finalmente ao que, na introdução, chamamos de “centro de gravidade” do trabalho. Verdade que fomos longe em sua órbita: uma simples análise estética do material que compõe o DVD não precisaria necessariamente de tudo que se disse até aqui, e tudo o que se disse até aqui poderia ter validade sem que se analisasse o material do DVD. Mas optamos, como dissemos, não apenas por analisar o objeto, mas também por pensar onde (não) estamos ao analisar – desta área acadêmica, desta parte do mundo e neste momento histórico – tal tipo de objeto. Mesmo que ampliando bastante o raio, procuramos em nenhum momento sair de uma mesma órbita; ou, aperfeiçoando a metáfora: entre luas, planetas, asteroides e sol, acreditamos em nenhum momento ter saído do mesmo sistema, e que esse olhar para o “pequeno” ganha em pertinência quando o consideramos dentro daquele jogo complexo no qual está inserido.

A análise dos dois autores que fizemos no início deste capítulo procurou ver como aquele quadro apresentado no último item do capítulo anterior (que já procurava acumular problematizações levantadas nos itens anteriores) poderia se manifestar em perspectivas

individuais que o tinham em vista; não quaisquer perspectivas individuais, mas desses dois grandes precursores e influenciadores daquele mesmo quadro; este certamente devendo muito de seus contornos a eles. Ao fecharmos o foco em Tatit e Wisnik, alojamo-nos, afinal, em folhas que resistem coladas ao tronco principal¹⁴⁷ – para reutilizarmos a metáfora do início – procurando especialmente o que elas teriam a dizer nas possíveis intersecções com as questões abordadas anteriormente.

Acontece que esses intelectuais são também cancionistas, e a própria mistura parece característica das “semelhanças de família” que nos distinguem, ou distinguiam. Parece-nos inevitável examiná-los tanto de uma perspectiva quanto da outra, se quisermos formar uma noção condigna daquilo que pode representar esse encontro. A análise de um registro em que ambos estão em cena como artistas, além de válida por si mesma, é uma oportunidade para que levemos ao limite a exploração daquelas intersecções, retirando delas o máximo que tenham a nos dizer. O título dado ao espetáculo, querendo ou não, também extrapola o palco e mistura o pensamento sobre a canção com a canção que ali se desenvolve. Daí nos dedicarmos a essa questão. Mas adiantemos que estaremos preocupados, sobretudo, em tomar o repertório escolhido para o show como amostra privilegiada da produção cancional de seus autores, deixando portanto um pouco de lado as considerações a respeito de visões sobre a estética da música popular para nos dedicarmos, na prática, à análise estética de autores e canções específicas. Nesse sentido, assumimos desde já nossas limitações: uma análise completa do material exigiria talvez alvos como uma pesquisa sobre o estatuto socioeconômico do público, vendas do produto e estratégias de marketing, do papel do Sesc para a produção musical contemporânea, da recepção efetiva das canções, etc. Não será o caso. Desde o início assumimos que nosso interesse era o aspecto estético, e reconhecemos de antemão que ele sozinho não esgota o objeto de análise. Ressalvemos, no entanto, que parece seguro dizer que, no caso desse objeto específico, a importância dada ao viés estético pelo pesquisador encontra em compositores e público uma correspondência, no mínimo, maior do que a média. Trata-se de procurar, na prática, onde na percepção auditiva da música pode haver pensamento. E é claro que, depois de passar por tantas visões, procurando levantar seus fundamentos e possíveis vantagens e problemas, o passo que damos agora assume voluntariamente um risco maior e começa a delinear, afinal, algo como uma tomada de posição, que nos encaminha à conclusão do trabalho.

¹⁴⁷ Diremos que, Wisnik, bradando-o em alto e bom som; Tatit, achando que as folhas caídas não estão caídas, mas ao lado.

*

Antes disso, frisemos que, no documento que pretendemos examinar ou a partir do qual procurar refletir, outro nome figura ao lado dos autores que examinamos: Arthur Nestrovski. Por um lado, estranho a nossos objetivos, posto que não figura como grande nome nos estudos sobre música popular; por outro perfeitamente incluído, posto que mais um elemento a reforçar as “intersecções” a que anteriormente nos referimos, especialmente na chave da formação cultural nacional. Se não é o caso aqui de examinar sua produção intelectual a fundo, dediquemos-lhe algumas poucas palavras para procurar localizá-lo com relação ao que até aqui viemos discutindo.

Arthur Nestrovski parece ser a própria personificação da “quebra de barreiras” tão prezada por Wisnik. Uma descrição sumária de algumas de suas muitas atividades seria suficiente para atestá-lo: crítico musical e literário, autor de livros infantis, editor, violonista, compositor, diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo... diversidade que, nas palavras do próprio crítico, é possibilitada ou propiciada por uma “naturalidade” específica:

Deve ser bem raro um crítico de música clássica que a certa altura vira artista profissional na área de música popular. Mas o Brasil é um país onde, tudo somado, as divisões intelectuais e estéticas são mais naturalmente maleáveis, e esse tipo de cruzamento pode se dar, afinal, sem maior dificuldade. (NESTROVSKI, 2009, p. 17)

Na multiplicidade de funções que exerce, mais ainda que personificar a quebra de barreiras, Nestrovski parece construir pontes, encarnando como poucos o papel de mediador. Nesse caminho, seu entrosamento com Wisnik é enorme, e já resultou em diversas parcerias: canções, apresentações e até curadorias. Nestrovski considera Wisnik um “grande parceiro musical e intelectual” e “o maior comentador da gaia ciência de nossa canção popular”. (idem, *ibidem*, p. 588 e 313) E pode-se identificar no diretor artístico da Osesp, ainda que não se aprofunde muito no tema, certa concordância com o fato de a música popular ser uma espécie de sucesso da formação cultural nacional que infelizmente não transbordou para outras áreas. A dualidade característica do pensamento nacional marca aqui novamente presença. Seguindo uma ideia de Maria Rita Kehl, Nestrovski (2002, p. 12-15) assume para si uma espécie de dupla cidadania: a brasileira e a da música popular brasileira. E acrescenta que

Vivemos diariamente em dois países: alguns minutos com intensidade, com imaginação, com despregamento, na música popular brasileira; o resto, no outro. Esses dois países têm quase tudo em comum; mas o primeiro transcende o segundo, fazendo dele um ponto de partida para a construção de nossa república das letras, que é também das melodias, e explica o que o outro não sabe ouvir, [...]. Entre os direitos inalienáveis que deveriam ser de todos nós, [...], estão a vida, a liberdade e a felicidade. A vida é essa; a liberdade (pelo menos jurídica) existe. Já a busca da

felicidade, no Brasil... como a felicidade é difícil. Por outro lado, existe a música popular brasileira.

Talvez se possa considerar que boa parte de seu trabalho procura aproximar esses dois países, no sentido de tornar o segundo mais digno do primeiro. Posto que, “informação já é formação, num país tão pobre de escolas”, o autor considera que “desde que não perca o sentido de contexto, a crítica pode vestir, também, o manto da pedagogia”. (idem, 2000) A maior parte de suas críticas se relaciona ao mundo da música erudita (ou clássica, como considera menos pior nomeá-la). Tendo em vista nossos interesses, assinalemos dois pontos de sua produção que nos parecem importantes: o primeiro é o de que Nestrovski se coloca nitidamente no lugar de intérprete, e não no de avaliador. Segundo ele (ibidem, loc. cit.), caberia ao crítico “identificar o que compõe uma obra; questionar, quando necessário, nossos hábitos de compreensão; e situar suas interpretações no contexto mais amplo da cultura”, de modo que “a compreensão, portanto – não o ‘gosto’ – é o ponto de partida e chegada da crítica”. O que não significa que toda música tenha o mesmo valor, contanto que se a compreenda internamente. Mais uma vez, sua posição aproxima-se da de Wisnik: ainda que a canção exija que se a compreenda em seus próprios termos, uma vez que esse trabalho é feito, parece haver elementos suficientes para que se diferencie umas de outras.¹⁴⁸ Muito do cancionário nacional teria atingido inegável nível de excelência, e o trabalho do crítico parece ser o de compreender e explicar ao leitor como isso se dá em cada caso.

E por aqui o segundo ponto que gostaríamos de ressaltar: ao menos nos casos em que trata de música popular, as críticas de Nestrovski costumam ser extremamente elogiosas.¹⁴⁹ Não será difícil, nesse aspecto, também enquadrá-lo em certa tradição conciliatória nacional (poderíamos dizer “cordial”, menos no sentido buarqueano que no modo como o conceito foi

¹⁴⁸ Logo abordaremos argumentos do crítico que embasarão esse ponto.

¹⁴⁹ Tomemos alguns exemplos. No primeiro parágrafo de sua crítica a respeito de um show de Ná Ozzetti, lemos o seguinte: “Santa afinação! Ná Ozzetti tem muitas outras virtudes, mas essa é transcendental. [...]. Cada lá de Ná é mais lá que o das outras; mas é só dela. Sorte nossa, então, que ela tem a nobreza de se pôr a serviço da música” (2009, p. 131). A respeito de Celso Sim, afirma que “é a música em estado de pessoa, e a música em estado de pessoa vive à procura de pessoas em estado de música, ainda bem para nós, que gostamos tanto de ouvir.” (ibidem, p. 522). Encerra sua crítica sobre um show de Mônica Salmaso e André Mehmari destacando que depois do bis, em que a dupla interpretou “Canoeiro”, de Dorival Caymmi, “quem sai do mar somos nós, felizes na praia do pátio da Maria Antonia, levando a lembrança da voz como uma qualidade definitiva da vida, dessas coisas que não têm nome, porque são precisas demais para as vagezas da língua, mas que por conveniência, e por reverência, se pode chamar Mônica Salmaso”. (ibidem, p. 158) Além do tom bastante elogioso, note-se que em todos esses casos (e em muitos outros) há a presença de um “nós” que nos beneficiaríamos das delícias do país da música popular; o que, em primeiro lugar, manifesta em algum grau a tendência que vimos nos filósofos norte-americanos de pensar a estética menos nas obras isoladas que na experiência por elas proporcionadas, e, em segundo lugar, constitui um recurso retórico que busca aproximar leitor, crítico e músicos, em torno do material musical, evidentemente, mas como que sublinhando uma espécie de comunhão por ele possibilitada. Movimento que poderíamos associar, além daquilo que se diz no corpo principal, à “coalescência” de Tatit.

digerido por certo senso comum, mais próximo de “afabilidade”). Não seria papel da crítica nem das obras, afinal, a mediação entre aqueles dois Brasis. Reformulando: quando dissemos que o autor procurava aproximar aqueles dois países, isso se dava um pouco como se a divulgação da música popular pudesse, mesmo que pouco, contaminar o outro. O que é bastante diferente de fazer a mediação crítica entre obra e sociedade, que constituiria, para alguns dos críticos que vimos, o próprio cerne da avaliação estética de uma obra.¹⁵⁰

2.3.1 A caminho do fim

Ainda que o debate sobre o fim da canção fosse absolutamente relevante como sintoma do estado da mesma no país, é preciso reconhecer que os protagonistas do show gravado em DVD menos pretenderam marcar posição diante da polêmica que se aproveitar dela. Tomada em sua literalidade, a ideia de um “fim da canção” diz mais respeito ao gosto da grande imprensa por temas picantes que ao debate acadêmico: o próprio Chico Buarque não sugeria exatamente isso (o que via em extinção não era toda canção, e sim aquela “tal como a conhecemos” ao longo do século XX) e não haveria mesmo como se levar a hipótese a sério, quando se constata que “a palavra entoada e ritmada, portanto a palavra cantada, é tão universal quanto à língua. Ela está em todas as culturas, não há uma que não a tenha, e define o humano tanto quanto a própria língua” (WISNIK, in: O FIM da canção, 2010). Assim sendo, se “onde houve língua e vida comunitária, houve canção”, não se poderia escapar da conclusão de que “enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto”¹⁵¹ (TATIT, 2007, p. 230). Nesse sentido, parece difícil negar que a escolha do título carrega, mais que qualquer militância, algo de oportunismo. Desde 2005 Wisnik e Nestrovski haviam ministrado diversas aulas-show em que discorriam sobre pontos da história da música popular brasileira. Em nenhum momento a divulgação delas pela imprensa foi maior do que quando, em 2009, foram reunidas (primeiramente no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo,

¹⁵⁰ Daí, por exemplo, a crítica feita por Walter Garcia (2013a, p. 167-168) a Nestrovski por “tornar a matéria histórica rarefeita, quando não ausente”.

¹⁵¹ O apoio em citações do próprio objeto de análise para fundamentar algo que em princípio deveria lhes ser exterior pode parecer suspeito e é proposital: escancara a imbricação de camadas em que nos envolvemos quando consideramos o pensamento sobre a canção que se pensa. Mas fiemo-nos em mais duas citações para evitar o risco de excessiva parcialidade: Menezes Bastos (1995) nos lembra que “[...] se a música é uma manifestação de ocorrência universal, a canção o é muito mais absolutamente, pois se sabe que ela não parece faltar em nenhum ponto do planeta, enquanto a música (instrumental) pode não ocorrer em alguns deles”. Ruth Finnegan (2008, p. 13) afirma que “A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana. [...] ela parece a mais simples e mais fundamental de todas as artes”.

e depois no Instituto Moreira Salles, no Rio) em um bloco de quatro encontros sob a designação “O fim da canção”.¹⁵² Era de se esperar que o mesmo nome trouxesse maior visibilidade para a apresentação do Sesc Vila Mariana.

Quanto ao repertório escolhido para o show, apenas “Quando a canção acabar”, de Luiz Tatit, faz referência explícita ao tema do título (e é um trecho de sua introdução que serve de fundo musical à exibição do menu do DVD). Mas é claro que múltiplas outras aproximações são possíveis, direta ou indiretamente: a metalinguagem característica de muitas peças de Wisnik e Tatit marca presença (por exemplo, nas parcerias de ambos “Baião de 4 toques” e “Mestres cantores”), convidando à reflexão sobre a canção; o verbo “acabar” – assim mesmo no infinitivo – está no título de nada menos que três músicas (além da anteriormente citada, “Essa é pra acabar”, também de Luiz Tatit, e “Feito pra acabar”, de Wisnik, Marcelo Jeneci e Paulo Neves), e as calamidades descritas em “São Paulo Rio” e “Os Ilhéus” (ambas de Wisnik, a primeira em parceria com Paulo Neves e a segunda com Antonio Cícero) não deixam de compartilhar algo da ideia de um fim e nos levar a pensar sobre o que poderia vir depois da debacle. Por fim, querendo-se, não é difícil associar metaforicamente à canção o tradicional tema da união/separação amorosa – o que só em princípio pode parecer forçado, já que, em se tratando daqueles que costumam tomar a canção como matéria reflexiva na canção e fora dela, erro maior parece ser o de não considerar a hipótese.¹⁵³

Contudo, é certamente mais seguro atribuir a escolha das canções do show menos a qualquer plano mais elaborado que a motivos mais prosaicos. Um terço delas originou-se de parcerias entre os músicos que estavam no palco (cinco de Tatit e Wisnik, uma de Wisnik e Nestrovski, uma de Tatit e Marcelo Jeneci e outra entre Jeneci, Wisnik e Paulo Neves). Mais que isso, quase dois terços delas (quinze em vinte e quatro) constavam nos últimos álbuns individuais gravados pelos três protagonistas, fazendo portanto parte do repertório que cada um tratava então de divulgar.¹⁵⁴

¹⁵² Nos baseamos aqui na declaração de Wisnik (in: O FIM da canção, op. cit.), em diversas edições do “Guia da Folha” (disponíveis em <acervo.folha.com.br>, consultados entre mar.-jun. 2018), em GONÇALVES (2009) e STAMBOROSKI JR (2009). Em 2018 – um tanto modificadas, atualizadas e com direito a diferentes convidados conforme o foco em pauta – as aulas chegariam à televisão, numa série documental dividida em oito episódios, exibidos de julho a setembro no canal Arte 1, intitulada “Depois do fim da canção”.

¹⁵³ Tocaremos no assunto mais à frente, mas adiantemos desde já que esta é exatamente a chave de Lorenzo Mammì (2017, p. 84-103) para interpretar as relações entre autor e personagens femininas nas canções de Luiz Tatit.

¹⁵⁴ Além disso, daquelas poucas que não se encaixam em nenhum dos dois critérios, a seleção pode ser atribuída ao fato de estarem entre as mais conhecidas do público (e portanto, também constantemente trabalhada nos shows): “São Paulo Rio” dava título ao segundo álbum de Wisnik (2000), “Essa é pra acabar”, já registrada pelo Grupo Rumo (1992) e por Tatit (2000), costuma encerrar toda e qualquer apresentação de Luiz Tatit (afinal, “foi feita só pra isso”) desde que foi composta, “A companheira” e “Capitu”, que foram lançadas nos dois primeiros trabalhos solos de Tatit (1997 e 2000, respectivamente) já haviam sido gravadas pela intérprete – de considerável maior

Mas é justamente quando nos voltamos ao material gravado nesses álbuns que o tema-título volta à tona. No disco “Pra que chorar”, de 2010, Nestrovski e Celso Sim (que também participa de “O fim da canção” como músico convidado) apresentavam 16 canções – composições de Nestrovski sozinho ou em parceria, versões dele para alguns *lieder* do século XIX e obras de autores clássicos do cancioneiro nacional – apoiadas unicamente no violão do primeiro e na voz do segundo. Este afirmava (In: PRETO, 2010b) a respeito do trabalho: “Esse é um disco nelson-rodrigueanamente pornográfico [...] são duas pessoas nuas, sem nenhum instrumento a mais para atrapalhar isso”. Nesse sentido, de se buscar só aquilo que parece ser essencial, o disco parecia seguir a lógica dos outros dois álbuns – instrumentais – que Nestrovski lançara, “Jobim violão” (2009) e “Chico violão” (2010): obras escolhidas desses dois nomes consagrados pela tradição da canção nacional apareciam ali em arranjos feitos para o violão, que evitavam excessos para que transparecessem com maior nitidez a beleza das melodias e harmonias originais, muitas vezes tanto ofuscadas – para boa parte dos ouvintes – pelas letras.

Dessa valorização do repertório tradicional e da forma-canção em sua estrutura mais básica, despida de acessórios, não parece difícil compreender porque Luiz Fernando Vianna (2010a) afirmava que “Curiosamente, o disco com Celso Sim parece se inscrever numa empreitada contra a ideia do ‘fim da canção’, verbalizada por Chico Buarque”. Para em seguida complementar: “José Miguel Wisnik e Luiz Tatit são outros que integram a missão”.¹⁵⁵ Reparemos: cerca de um ano antes do espetáculo em que se gravou o DVD.

E, de fato, o álbum duplo que seria lançado por Wisnik dois meses depois parece compartilhar do mesmo paradigma a que se conformavam os trabalhos recentes de seu parceiro (que o acompanha ao violão em todas as canções de um dos discos e em uma do outro); ainda que apenas duas canções se baseassem apenas na voz de Wisnik e no violão de Nestrovski – e outras três apenas em piano e voz – os acréscimos a essas estruturas básicas são em geral poucos e discretos, “as canções não tem camadas de revestimento. Em certo sentido, são muito nuas. Tudo pensado para elas, essencialmente, aparecerem” (Wisnik, in: KACHANI, 2011).

Talvez algo semelhante pudesse ser dito já com relação a seus discos anteriores, ou ao menos à maior parte de suas canções. É verdade que seu álbum de estreia (1993), em especial,

repercussão que a soma dos artistas em questão – Zélia Duncan (2004 e 2008, respectivamente). A segunda, também já gravada por Ná Ozetti (1999), já fora até tema de questão de vestibular (ver <<http://www.pse.ufv.br/copeve/antigo/docs/literatura2.pdf>>).

¹⁵⁵ E, finalmente, arrematar: tal missão seria “de certa forma dispensável, pois Chico não quis dizer que as belas canções vão acabar” (idem, ibidem). Seguro que os citados concordariam quanto ao fato da “missão” ser “dispensável”. Voltaremos ao assunto logo adiante.

trazia uma sonoridade consideravelmente diferente dos demais, para a qual certamente contribuiu o uso constante que ali se fez dos teclados e de programações eletrônicas, em algumas músicas; o que não significa que pudesse ser classificado em algum gênero como “pop” (longe disso): desde sempre, o estilo de Wisnik é antes de tudo “wisnikiano”, o que talvez possa se começar a definir como uma conversa com vários gêneros de maneira bastante pessoal, que não os mantém nos lugares habituais. De qualquer modo, já ali Carlos Calado (1993) podia classificar os arranjos como “despojados”, Lauro Garcia (1993) escolher a “sutileza” como chave para a descrição do disco, e Caetano Veloso (1993) se entusiasmar com o que via como “clareza e certeza, limpidez e nitidez de propósito e decisões” do som. Ainda assim, certos críticos foram capazes de sentir, sobretudo nas apresentações ao vivo em que Wisnik trabalhava o repertório do disco (antes e depois de seu lançamento), algo como uma “maçaroca sonora”, “poluição de pós-modernismo” (GIRON, 1990a e 1990b), ou ainda “empastamento sonoro geral e breguice dos arranjos”. (COELHO, 1993) É difícil medir o quanto dessas críticas pode ser atribuído a uma escuta atenta, à estranheza causada pela presença de um respeitado e conhecido intelectual no papel de músico popular,¹⁵⁶ à velocidade exigida pelo discurso jornalístico naturalmente avesso à maturação exigida por aquilo que não se encaixa completamente nos padrões conhecidos¹⁵⁷, ou ainda a uma mistura de tudo isso. Mas o mesmo

¹⁵⁶ Já no final da década anterior, Antonio Gonçalves Filho (1989) o chamava de “preferido por nove entre dez frequentadores de conferências”. Marcelo Coelho (1993), em artigo que elogiava algumas canções do disco e criticava outras (bem como a apresentação ao vivo), depois de desaconselhar aos ciumentos levar a namorada ao show de Wisnik, advertia o leitor de que não gostava de música popular, e esclarecia: “é como se adultos, gostando de música popular, continuassem a ler histórias da Mônica, de Asterix ou do tio Patinhas, em vez de entrarem no universo mais adulto de Bach, de Brahms, de Bartók; equivalentes, afinal, de Flaubert, de Dante, de Kafka ou Thomas Mann. Mas o descompasso impera: leitores refinados são ouvintes primitivos. Intelectuais exigentes se comprazem com melodias simplórias.” O filósofo Roberto Romano, tendo-se envolvido em uma polêmica com Wisnik que, em resumo, tratava da relação entre os intelectuais e a imprensa, sugere após uma réplica de Wisnik que sua crítica feita então ao tipo de cobertura cultural feita pela Folha de São Paulo se deveria menos a esta em si que a uma espécie de revide à crítica negativa feita por Luís Antônio Giron a um show do músico e, sem dar mostras de que tenha tido outra informação sobre o espetáculo que não a própria matéria do jornalista (que, a despeito de qualquer verdade que carregasse, mostrava-se em alguns aspectos inegavelmente apressada), vituperava contra os supostos desvios do colega intelectual com relação ao que julgava que se deveria esperar de professores universitários pagos com o dinheiro público, acusando-o de projetar “em todas as mentes a forma tosca dos seus ouvintes habituais”, de se entregar à “indústria cultural – mantida pelos cofres públicos” e de, estando “acostumado aos aplausos da seita a que pertence”, dar-se “ao ridículo ao exhibir-se no palco”. E precisava, ainda: “Desafinou. Seus meneios não mostraram a graça de Carmem Miranda, nem o jeitinho de Caetano”. (ROMANO, 1991)

¹⁵⁷ O que, de certa maneira, repete o tipo de incômodo causado pela mistura popular-erudito a que aludimos na nota anterior; dessa vez, porém, observado não do ângulo do erudito, mas do popular (tomando aqui este termo em seu sentido mais mercadológico). Tomemos como exemplo as críticas de Luís Antonio Giron. A complexidade ou o mero afastamento das práticas comuns da música de massa aparece claramente como um problema: “Tom Zé incorre no mesmo erro de Zé Miguel Wisnik, cujas boas canções desandaram na má interpretação e no anseio criptográfico de ser entendido por um pequeno grupo – de preferência, amigos” (GIRON, 1991); “O cancionista wisnikiano ainda não assumiu que é muito romântico. Despidas das pesadas fantasias de vanguardismo acadêmico, as canções se revelariam acessíveis ao grande público e teriam tudo para fazer ouro nas FMs. Lulu Santos precisa

tipo de crítica dificilmente se dirigiria ao que se ouviria em “São Paulo Rio” (2000) e “Pérolas aos poucos” (2003). As misturas, em diferentes graus e intenções, continuam lá, mas parecem se internalizar. Certa agressividade ou extroversão presente em alguns arranjos do disco anterior dão aqui lugar a algo mais sóbrio e intimista.¹⁵⁸ Instrumentos eletrônicos perdem espaço; outros típicos do samba e do choro ganhando destaque no embalo do diálogo com esses gêneros no trabalho de 2000, o piano de Wisnik pela primeira vez conduzindo um álbum do começo ao fim no de 2003.¹⁵⁹

De maneira que, querendo-se observar a produção musical de Wisnik por esse aspecto (sem levar aqui em consideração as trilhas feitas para dança, teatro e cinema, que em princípio se veem mais obrigadas a aderir ao projeto com o qual devem interagir), seria possível ver no caminho que vai do primeiro ao quarto álbum uma espécie de depuração gradual, que atingiria em “Indivisível” seu ponto máximo: ali, realmente, “mesmo quando tem os instrumentistas convidados, [...], os instrumentos estão quando as canções os pedem como indispensáveis”. (Wisnik, in: COSTA, 2012)

Naquele momento, a convergência dos trabalhos de Wisnik e Nestrovski era enorme. Se a proximidade entre Wisnik e Tatit está como que dada pela condição que compartilham de músicos e intelectuais, ambos ligados à chamada vanguarda paulista e professores da Faculdade de Letras da USP,¹⁶⁰ Nestrovski, nascido em Porto Alegre, mas também professor universitário na PUC-SP até 2006, juntou-se definitivamente ao grupo quando voltou, desde 2004, a se

conhecê-las.” (idem, 1990b) A lembrança do célebre músico pop encerrava um irônico elogio enviesado, do qual o jornalista se arrependeria uma semana depois, deixando clara a escolha de um critério para o julgamento de música popular: “elogiei as canções, mas me arrependi porque esqueci de todas elas”, para logo depois decretar uma curiosa fórmula para explicar a “persona artística” de Wisnik: “um Lulu Santos que gostaria de ser Beethoven. Mas não é.” (idem, 1990a)

¹⁵⁸ Exceção feita talvez a “Relp”, segunda música de “São Paulo Rio”.

¹⁵⁹ Nesse caminho, de certa maneira, poderíamos dizer que acaba assimilando e respondendo alguns aspectos de críticas aos primeiros trabalhos que mencionamos: “Quando quer parecer moderninho e se mete a fazer pop, simplesmente não funciona e soa forçado.” (GIRON, 1990b); “as músicas mais animadas, mais ‘roqueiras’ [...] são as menos convincentes [...] Lamentavelmente, Wisnik se vê [...] na obrigação de ser ‘agressivo’ e ‘roqueiro’ quando é perceptível sua inclinação pelo melodismo lupiciniano”. (COELHO, op. cit.)

¹⁶⁰ Wisnik tornara-se professor universitário já em meados da década de 1970, Tatit uma década depois. Em 1982, Wisnik fez parte da banca avaliadora de sua dissertação de mestrado (apud TATIT, 2007, p. 46), bem como da comissão que o escolheria, em 1988, como um dos contemplados pela bolsa “Vitae” (FOLHA, 1988), que lhe permitiu o desenvolvimento da pesquisa que resultaria no livro “O Cancionista” (2002). Vanguarda paulista foi um nome atribuído pela imprensa à intensa movimentação musical independente da cidade de São Paulo no final dos anos 1970 e início dos 1980. Tatit fazia parte do Grupo Rumo, fundado em 1974, um dos mais destacados do período. Embora Wisnik não tenha feito parte – como músico – dessa cena inicial, é a partir da sua relação com alguns de seus protagonistas – como Arrigo Barnabé, Ná Ozetti, Suzana Salles e o próprio Luiz Tatit, dentre outros – que, a partir de 1985, deu-se sua volta à música (Wisnik tinha formação erudita, chegara a tocar com Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo em 1966 e teve uma canção interpretada por Alaíde Costa num festival universitário da TV Tupi, em 1968 [WISNIK, 2004c, p. 451-453]). Antes da apresentação de 2011, já estivera inúmeras vezes ao lado de Tatit no palco, outras tantas em congressos acadêmicos.

apresentar como violonista, em especial ao lado de José Miguel Wisnik e de Ná Ozetti; essas convivências e parcerias lhe concedendo então, segundo ele, “uma espécie de cidadania musical paulistana” (In: MENDONÇA, 2009). O início desse processo se deu justamente com a sugestão de Wisnik de que fizessem apresentações cantando e falando, acompanhados apenas do violão, e aí nasceram as aulas-show (Nestrovski in: PINTO, 2009). Da maneira como foram reunidas em 2009, tanto pelo formato – no que se refere à base voz-violão – quanto na escolha dos objetos abordados – dentre outros: Caymmi, João Gilberto, Chico Buarque, Caetano Veloso – a proposta era um mergulho no artesanato cancional que se firmou em torno da chamada “linha evolutiva” formada no século XX e em seus desdobramentos no XXI.¹⁶¹

Também o último trabalho de Luiz Tatit (2010) havia sido recebido pela imprensa como uma espécie de recusa do “fim da canção”.¹⁶² Para isso certamente contribuiu o fato de sua segunda música ser a já mencionada “Quando a canção acabar”. Nela, Tatit aproveitava-se da fábula da cigarra e da formiga para apresentar Jacimara e Jaqueline: a primeira, naturalmente cantando o que sente sem pensar na frente, a própria natureza expressando-se através de sua voz; a segunda, precavendo-se do inverno compondo noite e dia, para que não faltassem canções caso a cultura periclitasse. Expressamente falsa contraposição, como se nota, posto que canções continuam sendo feitas em qualquer caso, quer se olhe pelo ângulo da natureza, quer pelo da cultura; o que se confirma em conteúdo e forma, métrica e música se repetindo tal e qual para cada personagem. Leonardo Davino (2013) qualificou sua melodia de “samba-de-roda-quase-baião”, enquanto Mauro Ferreira (2010) definiu-a como “forró de tom caribenho”.

A divergência, dentre outros possíveis aspectos, certamente deriva do fato de estarmos nessa espécie de “(não)-gênero” característico de Luiz Tatit. Mas naquilo que convergem em procurar qualificá-lo em um gênero (ainda que híbrido), e nesse intuito apontarem para ritmos dançantes, temos talvez uma pista para aquilo em que, de fato, Tatit talvez estivesse se aproximando da “canção tal como a conhecemos”: a música é perfeitamente dançável, e

¹⁶¹ Ainda com relação às inúmeras interações entre os intelectuais-músicos, sem nenhuma pretensão de fazer o inventário completo delas, caberia aqui destacar que Arthur Nestrovski, trabalhando na Publifolha, foi o responsável pelas edições das coletâneas “Sem receita” (WISNIK, 2004c) e “Todos entoam” (TATIT, 2007), participando inclusive das entrevistas que encerravam os volumes. Também escreveu a apresentação do “Livro de partituras” (WISNIK, 2004b), participou com Wisnik da curadoria do Museu da Língua Portuguesa e realizou, após o concerto de 2011, ao menos três parcerias musicais com Luiz Tatit (“Um milhão”, “Matusalém” e “Pós você e eu”, esta última dando título ao álbum em que as três foram gravadas, lançado por Arthur e Lívia Nestrovski em 2016).

¹⁶² Como se nota por estas duas manchetes de matérias que tratavam do lançamento do disco: “Luiz Tatit refuta o ‘fim da canção’ em novo álbum” (PRETO, 2010a); “Luiz Tatit defende que a MPB não acabou” (DUBRA, 2010). Também Sérgio Molina (2010), em sua crítica a respeito do disco, identificava no “suposto fim da canção um dos pontos de partida” do trabalho.

praticamente toda melodia pode ser transposta de maneira fiel para um instrumento temperado, o que não era lá muito habitual em composições de sua lavra. Não se tratava então de um caso isolado, nem tampouco de novidade: na verdade, é possível perceber certa mudança desde o início de sua carreira solo: ainda que seu característico “canto falado” nunca deixe de marcar presença, há um caminho gradual da fala mais crua – mesmo que afinada – para melodias mais bem definidas (ou, para usarmos a terminologia desenvolvida pelo próprio Tatit: suas músicas vão pouco a pouco carregando menos no aspecto figurativo e abrindo mais espaço para os demais, mesmo que o primeiro continue predominante em boa parte das canções).¹⁶³ Daí Sergio Molina poder afirmar, a respeito de “Sem destino” (2010), que “se, [...], no Grupo rumo, Tatit assentava e alinhava os contornos pontuais da fala em frequências milimetricamente precisas, na maturidade parece rearquitetar, a partir da música, a entoação melódica desenhada que a fala poderia ter”. (MOLINA, 2010) De fato, esse rumo, perceptível desde “Felicidade” (1997), torna-se ainda mais notável a partir de “Ouidos uni-vos” (2005). As marcas mais autorais de Tatit, que nunca deixam de estar presentes, aparecem desde então um pouco mais diluídas; o que, além de opção pessoal, talvez ao menos em parte possa-se atribuir tanto ao fato de seu filho Jonas – formado em música pela Unicamp – passar a se encarregar da direção musical dos discos, acrescentando uma camada de trabalho sobre as composições originais (normalmente bastante marcadas pelo artesanato absolutamente pessoal dos dedos no braço do violão),¹⁶⁴ quanto ao fato de o compositor ter multiplicado a partir de então as parcerias – na maior parte das vezes criando letras para melodias prontas – cujos resultados finais evidentemente mesclam o estilo personalíssimo de Tatit com os de seus parceiros.¹⁶⁵

De qualquer modo, notemos que a possível reafirmação da tradição cancional que poderia então ser atribuída a Tatit navegava em sentido um tanto oposto daquela que vimos se apresentar em Wisnik e Nestrovski: enquanto estes procedem a uma espécie de triagem que

¹⁶³ “Na época do Rumo, em função do nosso projeto de explicitação da base entoativa existente em qualquer canção, eu investia mais nas melodias figurativas, aquelas que expressavam falas quase puras, mas sempre afinadas. Hoje, não sinto mais necessidade de salientar a diferença na maneira de compor; no entanto, sei que preservo boa parte daqueles recursos como próprios do meu estilo. O repertório dos meus três discos-solo traz melodias muito bem definidas que poderiam ser interpretadas por qualquer cantor.” (TATIT, 2007, p. 441)

¹⁶⁴ Em matéria que anunciava o show de lançamento de seu terceiro disco solo (2005), Tatit afirmava ser aquele seu trabalho mais “musical”, e deixava claro que Jonas era o principal responsável por isso: “Ele é muito ligado na parte musical. Para mim, tendo o canto falado, é suficiente [...] Ele tem fixação por arranjos. Eu não tenho essa audição de músico; esses detalhes são insignificantes”. (In: SILVA, A. F., 2006)

¹⁶⁵ O primeiro disco solo de Tatit (1997) não trazia nenhuma parceria. O segundo (2000), 5, e o terceiro (2005), 6, número que se manteria em seus outros dois álbuns de estúdio (2010 e 2016), todos eles com cabalísticas 13 canções no total. Na ocasião do lançamento de “Ouidos uni-vos”, o músico afirmava: “Agora tenho tantas encomendas que componho o ano todo. Na época do Rumo, eu só compunha ao preparar um novo disco.” (In: Calado, 2005) A respeito do álbum de 2010, Marcus Preto (2010a) argumentava que “graças principalmente às parcerias com músicos – [...] – ‘Sem destino’ está entre os discos mais ‘cantáveis’ de Tatit.”

elimina os excessos para evidenciar o essencial, aquele sai de uma concepção que já se ocupava do essencial para abrir-se a alguns “excessos”. Isso dito, voltamos inevitavelmente a questionar se a suposta “frente ampla” que os intelectuais estariam formando “contra o fim da canção” não estaria se forjando, afinal, mais a despeito deles que em função de suas intenções; seu envolvimento no debate sendo forçado até por um dos oráculos do “fim”: em entrevista concedida em 2010, José Ramos Tinhorão vaticinava que “nada acaba, a canção de qualidade vai continuar a ser feita, mas viverá em nichos, como aconteceu com a ópera e o quarteto de câmara. Wisnik e Tatit continuam a fazer canções porque gostam, mas não há como fugir do processo histórico”. (In: VIANNA, 2010b)

Todos os atores estando envolvidos no mesmo processo histórico, o cotejamento da visão de Tinhorão ou mesmo de Chico Buarque com a dos protagonistas de “O fim da canção” talvez possa ser genericamente encarado como uma diferença de diagnóstico a partir da observação dos mesmos sintomas. Ora, se de fato há uma espécie de “substrato cancional” inerente ao humano, é evidente, por um lado, que considerar a hipótese de seu desaparecimento só faz sentido se o que estiver em jogo for o fim da espécie;¹⁶⁶ por outro, que ele não pode ser observado fora de uma sociedade, um espaço e um tempo determinados que lhe dão suas condições de possibilidade. Estas, no caso específico do Brasil do século XX, se articularam de tal maneira que a canção atingiu um elevadíssimo lugar social, quiçá sem paralelo no mundo, mas que nitidamente decaiu (o lugar, não necessariamente a canção – e é só em função dele, ou dos tipos de trabalhos que surgiram associados a ele, que se poderia então falar, de certa maneira, em “morte da canção”) desde o final daquele século. Parece possível afirmar que todos os mencionados concordavam a respeito disso,¹⁶⁷ as divergências ficando mais por conta daquilo que se conclui – e eventualmente se avalia, julga ou prevê – a partir desse processo.

O fato é que, bem ou mal estabelecida, a polêmica a respeito do “fim da canção” estando em alta, a própria notoriedade conquistada especialmente por Tatit e Wisnik no cenário acadêmico tornava-os referências óbvias de consulta para jornalistas que quisessem escrever sobre o assunto, e qualquer produção musical dos “mestres cantores” tendia a ser observada por eles como espécie de resposta a ela; e necessariamente negativa, posto que continuavam a fazê-la. A polêmica pode bem ter sido jogada em seus colos; com a adoção do nome “O fim da canção” – para as aulas-show de Wisnik e Nestrovski e para a apresentação conjunta de ambos

¹⁶⁶ O que sarcasticamente faz Luiz Tatit, em 2012, ao responder positivamente à pergunta (sabe-se lá quantas vezes feita a ele desde 2004) sobre o fim da canção, associando-a ao cumprimento da famosa profecia maia sobre o fim do mundo, previsto – felizmente, como se sabe, com fracasso – para aquele ano. (In: PRETO, 2012)

¹⁶⁷ Exceção feita, talvez, a Luiz Tatit. Voltaremos logo ao assunto.

com Tatit que resultaria no DVD – eles, ainda que arditamente, a aceitam de bom grado. Conforme assinalava Wisnik (in: O FIM da canção, 2010) em uma das aulas, tratava-se de um dribble, ou uma isca jogada. Os que a mordessem, poderiam se ver deslocados para outro sentido da palavra “fim”, o de “finalidade”; e quiçá se entregar sem maiores cuidados à finalidade sem fim da experiência estética.

2.3.2. Em meio ao fim

Porém, escolhido o título, os músicos e acadêmicos não poderiam se furtar ao assunto: os extras do DVD trazem entrevistas em que cada um é convidado a discorrer sobre o tema. Arthur Nastrovski é quem mais longamente fala a respeito.¹⁶⁸ Afirma que não se deve misturar aquilo que se criou e se fez reconhecer no Brasil como “música popular” com a “música pop”, esta sempre de massa, que o Brasil também produziria fartamente mas que, afora o aspecto rítmico, não se diferenciaria tanto daquilo que também seria feito no exterior. A tradição criada pela música popular, por outro lado, teria uma qualidade e uma inserção na cultura brasileira do século XX dificilmente comparável com outras realidades.

Falando especificamente sobre a questão levantada por Chico Buarque, Nastrovski assinalava dois aspectos: um que considerava continuar válido, e outro que, passados já alguns anos, não faria mais sentido. O primeiro diria respeito à “inserção central que a canção teve para os debates e para os destinos da cultura”, que realmente estaria perdida – talvez qualquer centralidade naquele nível fosse hoje impossível – e nisso Chico estaria certo.

O segundo aspecto era o do possível desaparecimento dessa forma de canção típica da “tradição áurea” a que se referia (“canções que exigem uma audição concentrada do que está sendo dito e cantado e da relação do que está sendo dito com a própria música”),¹⁶⁹ que então parecia a alguns estar sendo substituída por outros modelos. Ora, o próprio fato de os ícones (dentre os quais inclui Tatit e Wisnik) surgidos durante o século XX continuarem a produzir (inclusive o próprio Chico) coisas novas dentro daquela mesma tradição, além de compositores jovens “essencialmente ligados àquela tradição e não a outras”, somado à constatação que “os

¹⁶⁸ A entrevista de Nastrovski tem cerca de 10 minutos, a de Wisnik 8, e a de Tatit, 5. Todas as informações e citações a respeito delas, no presente item, retiradas de NESTROVSKI; TATIT; WISNIK, 2012, salvo menção em contrário. Além de entrevistas a órgãos de imprensa (por exemplo, em PRETO, 2012), caberia destacar que Wisnik e Nastrovski trataram do tema na quarta aula-show da série que ministraram no Rio e em São Paulo em 2009 (O FIM da canção, 2010), e que Tatit desenvolveu com maior profundidade o assunto em ao menos dois artigos (reunidos em TATIT, 2007, p. 230-241).

¹⁶⁹ O que não necessariamente se traduziria numa “atenção crítica, formal, especializada”, mas que teria nessa própria necessidade de atenção um modelo de composição e escuta musical.

modelos alternativos [...] se esgotaram mais rápido do que a gente imaginava”, seriam a demonstração de que, afinal, “a má notícia era um pouco prematura”.

Também Wisnik começa por realçar o papel diferenciado desempenhado pela canção no país: “no século XX, a canção se tornou esse lugar que melhor abrigava o Brasil. [...] ali [...] a vida brasileira podia se reconhecer em canções, e a gente teve uma série de canções [...] que nos deram essa sensação, de compartilhamento, de participar de uma mesma experiência”. Daí o impacto trazido pelo tema-título: “porque se acabou a canção então parece que o Brasil acabou também”.

Ao entrar propriamente no tema, o músico compactua com a visão de seu companheiro de aulas-show, mas como que adotando um ponto de vista um pouco mais interno, também no que poderíamos ver como dois aspectos: o primeiro, o de que essa espécie de linhagem da canção (“com melodia e harmonia e com letra muito ligada à própria melodia e tudo mais”) teria sofrido um forte impacto tanto do rap, que “achata completamente a ideia de melodia e harmonia”, quanto da música eletrônica, que – com “todos os recursos de exploração de timbres, de sons, de ruídos etc.” – repercutiria naquilo que Nestrovski teria batizado como “canção expandida”, aquela que “vai passando por caminhos que não tem aquela espécie de circularidade, aquela coisa redonda que essas canções clássicas [...] tinham”.

Em segundo lugar, num aspecto mais geral, Wisnik argumenta que não haveria mais espaço para qualquer ambição totalizante na arte. A saturação de signos na sociedade contemporânea impossibilitaria o estabelecimento de hierarquias e, portanto, o surgimento de novos cânones. Lembrando da geração dos anos 1960, na canção, e também de Guimarães Rosa, num paralelo com a literatura, o músico e professor afirma que “esses artistas foram totalizadores, de uma época em que essa totalização estética foi possível”; época que passou, posto que, hoje, “não há centros nem totalizações”.

Luiz Tatit – mais uma vez – ainda que soando juntamente, desponta como a dissonância do trio. Se podemos afirmar que, comparando as declarações de Chico Buarque em 2004 e de Tinhorão dali em diante (sem que queiramos insinuar que sejam semelhantes, sobretudo quanto à forma) com as argumentações de Wisnik e Nestrovski, fica claro que os dois últimos procuram minimizar a potência da crise assinalada pelos dois primeiros, pode-se dizer que Tatit leva esse procedimento a sua máxima potência. É claro que não nega a evidência de que a situação da canção no cenário nacional do início do século XXI é diferente daquela que vigorou em boa parte da segunda metade do anterior, mas quase: a questão parece ser reduzida a – diremos –

algo meramente técnico, uma simples evolução no modo de se produzir e, sobretudo, divulgar canções.¹⁷⁰

Para ele, o tema do fim da canção teria aparecido de duas formas: uma em Tinhorão, outra em Chico Buarque. O primeiro teria cometido um erro básico ao associar o enfraquecimento da canção com o fortalecimento do rap, posto que, para Tatit, o rap *é* canção, e não teria muito sentido dizer que a canção estaria perdendo terreno para ela mesma. O segundo se referiria mais a uma coisa “muito da época dele”, e Tatit diz não ter dúvida de que a declaração de então estava associada ao “estado de espírito” do próprio Chico Buarque, que estaria mais interessado em literatura que em música, “então é como quem diz: ‘a canção acabou para mim’”. Como se nota, as declarações do semioticista dão a entender que a emergência do tema se deveu mais a idiosincrasias individuais que a um fenômeno mais generalizado apenas formulado e tornado (mais) visível através daqueles personagens.

A única coisa que teria realmente mudado, então, seriam os meios de produção e divulgação: a primeira se tornado muito mais fácil e portanto frequente, a segunda vendo a internet tomar o lugar preponderante que um dia teria sido do rádio e da televisão. O resultado desse processo seria uma imensa descentralização, e daí os mal-entendidos: a grande visibilidade dos trabalhos do séc. XX se deveria mais a aquela concentração – sobretudo, nos anos 1960, em torno da TV Record – que a qualquer superioridade daquela época ou dos trabalhos então desenvolvidos com relação aos de hoje. Quanto a isso – e aqui tendemos a considerar a postura de Tatit também como resultado de uma espécie de militância em favor de uma escuta atenta aos trabalhos contemporâneos – o músico não deixa a menor dúvida: “Eu acho as canções de hoje muito melhores que daquelas épocas, de todas as épocas, mesmo as mais antigas. [...] é que não dá para elogiar as de hoje porque elas ainda estão acontecendo, e as pessoas não introjetaram, não fazem parte ainda das pessoas.” Tal “introjeção” era evidentemente muito mais fácil na época em que os meios de divulgação se encontravam concentrados, o excesso de produção e o estado fragmentado da divulgação dos dias de hoje

¹⁷⁰ Daí a crítica feita a ele por Fernando de Barros e Silva (2009, p. 6), em artigo que tratava justamente do tema do “fim da canção”, mas da perspectiva da obra de Chico Buarque: “Diante do emaranhado de questões que uma obra como essa é capaz de levantar – para o país, sim, mas também para a canção –, parece simplesmente regressivo o que diz Luiz Tatit a respeito do assunto: ‘Não nos preocupemos com a canção’, escreve ele, tranquilizando a todos e dando o tom do seu recado já na abertura de um artigo publicado em 2006. [...] Tudo não passava de um mal-entendido, em torno do qual perdemos tempo à toa. Para não dizer que não falei das flores: o argumento oscila entre a platitude (*rap* também é canção!) e a satisfação (a canção vai muito bem!). Se Tinhorão é mesmo um pensador grosseiro, Tatit acaba sendo fino demais. Tomado como fato consumado (Tinhorão) ou como quimera (Tatit), o ‘fim da canção’ deixa de ser um problema substantivo inscrito no presente, sobre o qual tem algo a nos dizer.”

dificultando esse processo, mas o uso do advérbio “ainda” parece diminuir esse contraste, como se fosse apenas uma questão de tempo ou de algum ajuste necessário para que as pessoas pudessem, enfim, constatar a superioridade da produção atual, dando-se conta de que “muitos cancionistas invisíveis (fora da mídia de massa), que hoje se revezam nos teatros de todo país, não devem nada à geração da Record”. (TATIT, 2007, p. 235)

2.3.2.1 O mediador

Um olhar sobre as cinco composições de Nestrovski apresentadas no DVD facilmente poderá comprovar que é à “tradição áurea” – descrita por ele como aquela que exige uma audição concentrada do que está sendo dito e de sua relação com a música – que elas se filiam. Tomemos uma delas para uma análise mais detalhada. Se Wisnik tem razão em dizer que as canções clássicas daquela linhagem se caracterizavam por uma “espécie de circularidade”, nenhuma servirá tão bem a nosso intento quanto “Roda” (com o perdão do trocadilho). Exemplar da tradição que nos vem ao menos desde Vinícius de Moraes já no fato de o letrista ser um poeta de ofício: Eucanaã Ferraz. E o trânsito entre a canção e outras esferas culturais não para por aí: é a única das cinco que não constava no disco em parceria com Celso Sim de 2010, mas em “Tudo o que gira parece a felicidade” (2007), trilha composta pelo músico para o espetáculo de mesmo nome criado por Ivaldo Bertazzo e Inês Bogéa. A relação entre o título da canção e o do espetáculo é imediata, e de fato o próprio título deste é um dos versos daquela. Letra e música compartilham da mesma lógica. Cada uma das quatro primeiras sílabas do texto ocupam todos os quatro tempos dos respectivos compassos, formando um desenho descendente em grau conjunto, forma apropriada a conteúdos afirmativos, e de fato a letra preenche as quatro notas de maneira que dificilmente poderia soar mais sólida: “Pé na / Terra”. A manutenção do baixo na nota sol amplifica a sensação de “pé no chão”. Segue-se mais um compasso ritmicamente composto por quatro figuras iguais (semicolcheia – colcheia – semicolcheia,¹⁷¹ tomando o tempo como 4/4) – desta vez variando sempre entre duas notas consecutivas (ré e dó) – passando ao seguinte com um leve salto de terça maior (dó-mi) que se resolve mais uma vez numa segunda descendente (mi-ré, ambas durando um tempo cada uma). Repete-se então mais um conjunto de dois compassos semelhantes a estes, dessa vez o último tempo do primeiro

¹⁷¹ A figura se repetirá diversas vezes na canção, e em geral essa descrição nos parece ser a mais apropriada, mas a interpretação de Celso Sim sugere, por vezes, tercinas. Não faz muita diferença para a interpretação que aqui propomos.

dividindo-se em dois tempos iguais (colcheias, na mesma lógica) e a frase finalizando na cabeça do tempo seguinte, mantendo a altura em ré. Como se pode perceber, a solidez dos quatro primeiros compassos dá lugar nos quatro seguintes ao movimento, mas este, montado como está também sobre graus conjuntos, apresentando apenas três notas (duas delas insistentemente) e repetindo desenhos,¹⁷² sugere correspondências que apontam mais para um complemento que um confronto com a primeira parte. A economia das três primeiras palavras apontava para a grandiosidade e unidade da Terra,¹⁷³ a fatura de dois dodecassílabos na sequência aproxima o foco, como a constatar a mobilidade e multiplicidade que compõem aquele todo, à primeira vista uno e inerte: “Tudo o que gira parece a felicidade / Lata, compasso, tambor, imaginação”. A mesma forma de oito compassos então se repete¹⁷⁴ – não será vão assinalar o quanto a sobreposição de camadas, em forma e conteúdo, vai reforçando a ideia de um movimento cíclico (e a sonoridade extraída a partir desse momento por Marcelo Jeneci de seu piano rhodes não deixa de nos remeter a algo como uma caixinha de música) – com letra diferente, mas de sentido semelhante, do substantivo que abstratamente cria em si a concisão de nomear o diverso – “Tempo / Gente” – para a diversidade concreta que paradoxalmente o nega e afirma (enquanto multiplicidade em realidade irreduzível e complexidade a desafiar e exigir a humana nomeação doadora de generalidade e sentido): “Gira que gira no meio da tempestade / E o rio nunca se espalha no mesmo chão”.

O “girar” parece ganhar intensidade e velocidade na parte B. O aspecto geral é semelhante à parte A, o que dá maior relevo às diferenças. Mais uma vez uma mesma estrutura musical se repete duas vezes, com letras diferentes, e mais uma vez notas longas preenchem os primeiros compassos, precedendo outros em que temos três notas preenchendo cada um dos tempos, a frase musical finalizando no início do seguinte. No entanto, em vez de 8 compassos (4 para cada desenho), temos apenas 4 (2 para cada). As notas longas tampouco ocupam todos os quatro tempos, sendo antecedidas, na cabeça deles, por outras (colcheias pontuadas) que lhes servem de apoio para um salto de quarta (lá-ré e fá-si). A única diferença musical na repetição da parte A havia sido justamente a última nota, que, em lugar de manter-se em ré, salta para

¹⁷² Com a leve alteração do final, à qual se poderia atribuir um significado maior, mas que nos parece, ao menos em boa parte, mais uma resolução técnica para dar mais naturalidade ao texto, sem que a música force a alteração da sílaba tônica: um verso termina numa paroxítona, o outro numa oxítônica.

¹⁷³ Ou “terra”, com minúscula. O encarte do DVD traz maiúscula, mas talvez apenas por estar no início de um verso (procedimento adotado nesse documento em dois terços das letras, o terço restante iniciando em minúsculas, todas estas – coincidentemente ou não – de autoria ou coautoria de Wisnik, que no entanto também tem outras no primeiro conjunto). Seja como for, embora não seja evidentemente a mesma coisa, o sentido de nossa interpretação pode permanecer o mesmo.

¹⁷⁴ Com apenas uma alteração, que em breve mencionaremos.

sol, como que anunciando as mudanças a caminho, mas sem deixar de remeter antes de mais nada a um repouso, posto que voltamos à tônica (único acorde perfeito em toda a canção, diga-se). O intervalo ascendente de quarta é o maior que a melodia se permite, e no início de B atingimos as notas mais altas da canção. Ora, não parece haver dúvida que – nos apropriando dos conceitos de Tatit – há nessa canção um predomínio do aspecto temático; nesse momento, entretanto, se introduz nitidamente uma configuração típica da passionalização (estamos aqui em pleno jogo entre concentração e expansão, recursos centrais e complementares de que nos falava o semiólogo). O mesmo não poderia ser dito sem ressalvas do início da parte A: é verdade que a longa duração das notas traz um abrandamento da pulsação que apela mais a conteúdos psíquicos que aos somáticos, estes mais valorizados na sequência pela reincidência de motivos rítmico-melódicos, disseminação ágil dos acentos e interrupções da sonoridade pelas consoantes comuns à tematização. No entanto, a tessitura reduzida, a gradual e previsível mudança de uma nota para outra, sempre no sentido de diminuição da frequência, não deixava dúvida que o que se estimulava ali era a conjunção, e não a disjunção típica das canções passionais. A tematização costuma servir à construção de um tema homogêneo, à enumeração das ações de alguém, à exaltação, e é este o caso de “Roda”, sem dúvida uma exaltação à vida. O “toque” de um procedimento passional parecia servir ali como uma forma de fazê-la tanto por via somática quanto psíquica. O que temos no início da parte B surge então como uma quebra que de fato introduz com maior nitidez elementos da passionalização: no âmbito da melodia, a ampliação da duração vem agora acompanhada de uma ampliação da frequência. A letra corresponde perfeitamente a essa interrupção: se antes tínhamos uma ampla enumeração do todo e da diversidade, há agora um apelo direto ao interlocutor: “Vem cá / rodar”, e o complemento, mais uma vez aquela figura variando rapidamente entre duas notas vizinhas (sol-fá sustentado), soa como argumentação – de algum sabor de sabedoria oriental – a reforçar o convite: “não há sentido no mundo senão transcorrer”. O interlocutor é chamado – e para isso destacou -se num salto de quarta a nota mais alta da canção – a tomar parte no quadro que vinha sendo descrito, a saber que também é parte do todo, que esse todo transcorre, roda, se renova e retorna, e aceitar isso significa, também, aceitar o sofrimento que faz parte disso: “Amar / Perder / Ronda, viagem, rodeio e jamais esquecer” é o texto que acompanha a repetição dessa parte B. Finalmente, segue-se mais uma repetição do segundo trecho da parte A (diremos, A’) – volta ao começo a reforçar mais uma vez a ideia do título – com texto que parece proceder uma espécie de síntese da experiência, que agora inclui a dor e o interlocutor, a melodia permanecendo aquela que, vimos, servia a acompanhar a multiplicidade, mas os versos em forma de frases que possuem a generalidade daqueles concisos e longos substantivos do início

da parte A, como se aquilo que antes se complementava de maneira separada estivesse agora unido, e isso nos desse sabedoria e esperança: “Todo motor se alimenta dessa vontade / Que a roda doida do mundo não gire em vão”.

Não será o caso de analisar aqui todas as canções de Nestrovski de maneira tão detalhada, mas não nos furtemos a dedicar ao menos algumas palavras a cada uma delas, aproximando o foco conforme formos nos acercando de suas interações com Tatit e, sobretudo, Wisnik. Empréstando raízes mais fundas à genealogia na qual dissemos que Nestrovski se coloca, talvez “Retrato de uma senhora” e “Aquecimento global” possam ser consideradas herdeiras dos simétricos-opostos que, segundo Tatit, teriam sido as influências básicas para a formação da canção brasileira desde tempos coloniais: a europeia que encontraria maiores desdobramentos no campo passional, e a africana no campo temático, embora sempre passíveis das misturas mais diversas.¹⁷⁵ Definida por seu autor como uma “valsa brasileira”¹⁷⁶, “Retrato de uma senhora” leva a referência ao mundo da literatura à vertigem. Trata-se de uma homenagem a Lygia Fagundes Telles, livremente inspirada em sua obra. O título é o mesmo de um livro de Henry James, autor que influenciou a autora, e a canção fecha com versos de Cecília Meireles que Telles havia tomado emprestado para o título de um de seus livros. Já “Aquecimento global” é um choro, no qual o humor dá o tom. Segue uma estrutura bem tradicional do gênero – A-B-A-C-A – com a particularidade de que na última volta à parte A o andamento, que já era rápido, se acelera ainda mais. A impressão é a de que o “aquecimento”, aqui, finalmente pegou fogo: a letra passa a misturar trechos das outras partes, já recheadas de uma miríade de referências – de “Manaus” à “Califórnia”, “Schwarzenegger” a “Obama”, “Tailândia” à “Cracolândia”, “alguma estrela” à “padaria da esquina” – e, na associação de tudo com tudo, destaca com saborosa malícia irresponsável o papel central de Marieta (a que atende no balcão da padaria) para a produção do fenômeno mundial a que alude o título.

Se optamos por apresentar essas duas canções naquilo que, na última obra teórica de Tatit, nomeamos como “eixo leste-oeste”, “Cartografia” seria melhor localizada no eixo “norte-sul”, aquele que se colocava entre oralização e musicalização. É a única música do espetáculo que se apoia somente em voz e um violão, repetindo portanto o formato do seu lançamento em

¹⁷⁵ “Entre o lundu, de origem africana nos batuques e nas danças que os negros trouxeram da África e desenvolveram no Brasil, e a modinha, cujo caráter melódico evocava trechos de operetas europeias, um gênero apontando para os terreiros e o outro para os salões do século XIX – mas ambos já impregnados de sensualidade híbrida que, muitas vezes, os tornavam indistintos –, configura-se a canção do século XX, a esta altura apontando também para um terceiro elemento que se tornaria vital à sua identidade: a letra” (TATIT, 2004, p. 70-71)

¹⁷⁶ Informação disponível em <http://www.arthurnestrovski.com.br/upload/discografia_1/cifra/19.pdf>. Consultado em 12 nov. 2018.

álbum de 2010, mas dessa vez com Luiz Tatit no vocal. O que não parece fortuito: em primeiro lugar, porque a tradicional temática amorosa se relaciona aqui à cidade de São Paulo, e poucos cancionistas costumam ser mais ligados a ela que Tatit.¹⁷⁷ Em segundo lugar, pela canção apresentar um aspecto entoativo acentuado, característica que tanto marcou não só o trabalho de Tatit e do Grupo Rumo como de diversos outros expoentes da chamada “Vanguarda Paulista”.¹⁷⁸ Nos termos de Tatit, constatamos aqui o predomínio da figurativização enunciativa de expressão, processo em que “a métrica de expressão fica a serviço da ordenação argumentativa e narrativa do conteúdo linguístico”. (TATIT, 1995, p. 194) Nesse sentido, há uma espécie de jogo entre a subjetividade contemplativa do eu lírico e a enormidade inapreensível da cidade, que se reflete diretamente na quantidade de ataques de nota por compasso e na altura por elas percorrida: os curtos quatro primeiros versos, todos com quatro sílabas correspondendo a quatro notas (“Ela fala / Todo dia / Toda hora / Se declara”), se distribuem por quatro compassos, sempre em anacruses, ocupando apenas o final e o começo de cada um deles, deixando um grande espaço vazio e percorrendo, cada frase, em desenhos rítmicos idênticos, um intervalo não maior que de uma quarta. Os dois versos seguintes introduzem uma mudança: da descrição econômica e segura, passamos agora a uma possível dificuldade de comunicação (“Será que alguém não compreendeu / Menos eu”), o que se traduz na melodia pelo aparecimento de notas dissonantes, pelo ataque de oito notas seguidas em espaço equivalente a aquele em que no início tínhamos apenas quatro, e, em seguida, pela ampliação da duração das notas, deixando menos espaços vazios. Além disso, se nos primeiros versos os tonemas eram sempre ascendentes ou permaneciam na mesma altura, aqui os desenhos são invariavelmente descendentes.¹⁷⁹ Finalmente, no sétimo verso, “Toda a beleza e a loucura ao alcance do olhar” temos uma pletora de doze notas espremidas em tercinas dentro

¹⁷⁷ “Já se disse que, depois de Adoniran Barbosa, Luiz Tatit é o cronista urbano mais original de São Paulo. Exagero? Nenhum. As referências – automáticas, limpas, firmes – aparecem não só na escolha sensível e picante das palavras e expressões típicas e na menção a locais ou a valores inconfundíveis, mas também na ironia refinada – a brincar com a condição de ‘arte baírrista’ – e nos gracejos que iluminam um sotaque bem próprio e cuja ingenuidade é apenas aparente.” (AJZENBERG, 2002, p. 159)

¹⁷⁸ A esse respeito ver FERRAZ, 2013, p. 45-53.

¹⁷⁹ O que, em princípio, parece um tanto contraditório, posto que afirmamos que essa segunda parte da música introduz uma tensão antes inexistente, e no entanto tonemas descendentes costumam demonstrar conteúdos asseverativos, em oposição aos ascendentes e suspensivos que sugerem justamente uma tensão. O problema se resolve, primeiro, se considerarmos que o amplo desenho descendente pode sugerir, digamos, que essa tensão é a tônica que se quer demonstrar, e ainda quando observamos os tonemas não apenas em sua configuração local, mas no extensivo, que considera encaminhamentos mais longos e em combinação com outros elementos: a ampliação das alturas trabalhadas, bem como da duração das notas (na última sílaba do quinto verso e no sexto verso), introduz aqui um elemento da passionalização, em oposição à tematização com que a reiteração dos primeiros versos flertava – sem que a figurativização, como dissemos, deixe de ser predominante ao longo da canção como um todo, sobretudo pela grande variação do número de notas por compasso conforme o conteúdo que se expressa.

de um único compasso, e percorrendo uma extensão maior que uma oitava. A música segue repetindo, com variações, desenhos semelhantes, sugerindo o trabalho do autor em criar uma relação amorosa, humana, com a cidade que dificilmente se apresenta senão pela desmesura e pelo excesso, em todos os sentidos: não à toa, os versos que se encaixam nesse modelo de ampla extensão e ataques de notas em único compasso sugerem ora totalidade – como no anterior e em “Toda a tristeza e a ternura ao alcance do olhar” – ora aquilo que a ultrapassa – “Pela cidade um desejo maior do que o fim” e “Nesta cidade infinita que existe pra mim”, aqui com a particularidade de a frase se encerrar na mesma nota em que começou (ao contrário das outras, que o faziam quase uma oitava abaixo), em mais um jogo em que melodia e letra se combinam para a geração do significado, a complexidade da cidade agora coincidindo, e não escapando ao sentimento do eu lírico, encaminhando os três versos finais que, também com treze sílabas poéticas, podem se desenvolver agora sem pressa, no dobro de tempo do anterior e em desenhos agora descendentes e certamente asseverativos, a conjunção confirmada inclusive pelas rimas: “Todos os dias eu morro feliz no teu chão / Cartografado nas linhas da palma da mão / ‘E alguma coisa acontece no meu coração’”. A citação clássica de Caetano Veloso, já tornada lugar-comum para se referir à cidade de São Paulo, encerra a canção como que sugerindo, a despeito de tudo, a tradição da música brasileira como lugar em que as disparidades podem se resolver.

Pode-se dizer que caminhamos ao “sul” (da maior oralização à maior musicalização) quando consideramos “Pra que chorar”, posto que a mistura entre esferas que se procura aqui é entre música popular e erudita. Trata-se de uma versão de Nestrovski para o lied “*Ich grolle nicht*”, música de Schumann para o poema de Heine, parte do ciclo “*Dichterliebe*”, de 1840. Não é a única incursão dele por esse território. O disco de 2010 trazia três deles, “Pra que chorar” na posição de destaque de título do trabalho, como vimos. Em 2007, a pedido de Maria João Pires, Nestrovski fizera versões em português para seis canções de Schubert (MACHADO, 2007). A pianista portuguesa organizava então um evento sobre a obra do músico alemão, e a ideia era tanto a de apresentá-la dentro de uma abordagem clássica quanto de uma perspectiva inovadora: aqui a proposta para que a brasileira Jussara Silveira interpretasse, sem impositação lírica, obras do compositor. Para Maria João, “A incomparável MPB é a melhor escolha para representar hoje o lado popular de Schubert, que, de compositor da intimidade, presta-se agora a um movimento de expansão, podendo sua alma ser encontrada em qualquer lugar do mundo” (apud: idem, ibidem). Em comentário a respeito do projeto, o músico brasileiro endossava esse ponto de vista, enfatizando o canal que tornaria pertinente o diálogo entre a música alemã do século XIX e a brasileira do XXI (ou do século XX, vista já do XXI, onde, como se sabe, alguns

levantavam a hipótese de que de fato ela se tornava cada vez mais parecida com aquela do XIX, no sentido de perder a importância e ser cultivada apenas por alguns aficionados):

O ponto de partida só se justifica, mesmo, à luz dessa verdade: numa parte significativa do acervo da canção popular brasileira (em autores como Tom Jobim e Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Gilberto Gil), palavra e música dialogam de modo pouco comum em outras culturas contemporâneas da música popular – um modo que encontra, justamente, na tradição dos *Lieder* seu espelho distante e muito próximo. (NESTROVSKI, 200-?)

Isso não significaria que bastaria então traduzir os poemas para o português para que o modelo funcionasse a contento, mas sim que seria necessário “transportá-lo [Schubert], com o devido cuidado, para o mundo da música popular brasileira. Cantar Schubert como se fosse Caymmi, por exemplo; ou como se fosse Zé Miguel Wisnik”; o movimento sendo, portanto, duplo: “se a canção brasileira pode ecoar assim um de seus modelos, também Schubert pode, quem sabe, ganhar acentos de uma arte popular, cultivando semelhanças com seu momento de criação, há duzentos anos.” (idem, *ibidem*) Na prática, então, além de buscar maior naturalidade e abraçar referências dos poemas originais, o procedimento de Nastrovski inclui essa intenção de fazer ressoar as possíveis correspondências entre os dois universos musicais espacial e temporalmente afastados, e para isso introduz diversas referências à música brasileira do século XX. Em nosso caso, “Pra que chorar”, sem ser uma tradução literal do original alemão, é também o título de uma canção de Vinicius de Moraes e Baden Powell; mas, principalmente, Nastrovski se aproveita do fato de que os intervalos de altura entre as três primeiras notas do lied são exatamente os mesmos de “Carinhoso”, de Pixinguinha, para passar de uma obra a outra, chegando mesmo a usar o “meu coração”, da célebre letra de Braguinha para o choro, em dois momentos.¹⁸⁰

Comparada à versão de 2010, apenas com voz e violão, a que nos apresenta o DVD soa um pouco menos lied e mais balada (embora não tão pop quanto a do registro anterior dela feito por Celso Sim, em 2008), e para isso o uso da bateria e do contrabaixo certamente contribuiu. Wisnik divide o vocal com Celso Sim, e não há dúvida que o projeto de versões brasileiras para esse tipo de repertório calou fundo no professor-compositor. Das 25 canções de seu álbum de 2011, a única em que não consta como autor é em “Serenata”, versão de seu colega violonista para “*Ständchen*”, de Schubert e Rellstab. “Pra que chorar” é uma das duas

¹⁸⁰ Para ficarmos em apenas mais dois exemplos, ambos também presentes no disco de 2010: em sua versão de “*An Die Musik*” (Schubert/Schober), “Sopro só”, há uma citação de “Ela”, de Gilberto Gil, e na de “*Ständchen*” (Schubert/Rellstab), “Serenata”, há uma citação de “Ave Maria no morro”, de Herivelto Martins (que fazia, por sua vez, referência à Ave Maria de Gounod, e que chegou a ter uma versão gravada pela banda de hard rock alemã *Scorpions*, o que certamente amplia a vertigem das ressonâncias em jogo).

músicas que encerram o ciclo de aulas-show ministradas pela dupla no Instituto Moreira Salles, e teria sido escolhida – ao lado de “Não tenho medo da morte”, de Gilberto Gil – por testemunhar, segundo Wisnik, “o quanto há uma canção que atravessa os tempos, e vai se transformando, e vai renascendo”. (in: O FIM da canção, op. cit.)

Talvez algo nesse estilo seja buscado em “Acalanto”, única parceria de Wisnik e Nestrovski no DVD. O acalanto é talvez o gênero mais universal de canção, a impossibilidade de que as mães parem de ninar seus filhos figurando frequentemente como argumento de Tatit para demonstrar a evidência de que ela nunca poderia acabar.¹⁸¹ A canção também fazia parte da trilha de “Tudo o que gira parece a felicidade”, mas tinha ali sua melodia entoada apenas em vocalise, recebendo letra de Wisnik somente após a realização do espetáculo. Temos seis frases melódicas que se repetem diversas vezes, seguindo algumas das convenções típicas do gênero. Cada uma ocupa dois compassos e são ritmicamente quase idênticas,¹⁸² variando com relação à altura em que começam, mas sempre permanecendo na mesma durante as três ou quatro primeiras notas (de um total de seis ou sete). A música toda percorre a extensão de uma oitava, mas cada frase individualmente apenas uma quinta (frases 1, 3 e 5), terça (frases 2 e 4) ou quarta (frase 6), sem que o salto de uma nota a outra ultrapasse o de uma terça. Essa regularidade e previsibilidade é contrabalançada pelo fato de que as 5 primeiras frases finalizam em tonemas ascendentes, deixando no ar certa tensão potencializada pela escolha dos acordes, algo talvez inusual para o gênero: não há um acorde perfeito em toda a música, e a melodia frequentemente passa efetivamente pelas dissonâncias. Essa tensão se resolve então na última frase, única finalizada em tonema descendente, atingindo a nota mais grave da melodia (mi), na primeira e solitária coincidência entre nota da melodia, baixo e tônica do acorde. Movimento de repouso bem captado e reduplicado pelo último verso da primeira estrofe: “Fazei-nos descansar”.

A letra apresenta duas estrofes de seis versos, todos com seis sílabas poéticas. Também mantém a regularidade no conteúdo, os quatro primeiros versos de cada estrofe fazendo uma evocação (“Sílabas do meu canto / Letras de fogo e ar / Gritos do nosso espanto / Vozes do som do mar”, na primeira, e “Piscinas de silêncio / Hinos do sem lugar / Uivos na noite imensa / Sóis que inda vão vingar”, na segunda) e os dois últimos, um pedido (“Fazei-nos acalanto / Fazei-nos descansar” e “Dai-nos alguma bênção / Dai-nos com que sonhar”, respectivamente). Sem que se tenha que entrar em interpretações mais arriscadas, parece fora de questão que

¹⁸¹ Na entrevista que consta no DVD e em PRETO, 2010a, por exemplo.

¹⁸² Com a única diferença que as de número par possuem uma nota a menos ao final de cada frase, o último ataque destas acontecendo ainda no final do primeiro compasso, o das outras no início do segundo, mas sempre a última nota continuando a soar por todo o segundo compasso.

aquilo que as imagens poéticas evocam se relaciona ao próprio canto, ao som e sua ausência, associado ao humano e a forças telúricas. Em harmonia com aquilo que vimos a respeito da música – o conforto das repetições e intervalos pequenos associado a algum estranhamento em sua conformação aos tonemas e acordes – o que se desprende dessas imagens parece ser um imenso poder, capaz tanto de acolher quanto de desamparar; e daí justamente as preces finais, rogando-lhe primeiro conforto, depois esperança.

2.3.2.2 O áleph

É justamente essa música que serve de chave para que Pedro Meira Monteiro, apresentando Wisnik a alunos de Princeton que assistiriam a uma palestra deste, esboce uma interpretação, ou ao menos uma introdução a sua obra.¹⁸³ Segundo Monteiro, “Acalanto” levaria o gênero da cantiga de ninar a seu limite poético, posto que, ali, “Letra e música, [...], soam de tal forma que o próprio ouvinte se converte numa criança cujos temores mais básicos – [...] – se fazem presentes e vão embora porque o canto os espanta”. Frisa então que, se a missão clássica do acalanto é a de espantar os monstros, ele ao mesmo tempo os atualiza, constituindo-se como uma “lembrança do abandono que nos cerca e da ausência que nos aguarda em algum lugar, que no entanto mantém distante.” Daí a criança se refugiar não num mundo ideal em que os monstros não existem, mas sim num real de onde eles apenas estariam afastados; mesmo que trazidos pelo canto, apaziguados enquanto ele dura. Assim, “o acalanto pode ser a lembrança de que o poder do canto só se sustenta no túbio instante em que soa a voz”. A associação entre canto e instantaneidade serve a Monteiro para aproximar Wisnik de Hans Ulrich Gumbrecht, que havia participado daquele mesmo ciclo de palestras. Se, para ambos, se poderia afirmar que “a canção só é quando se canta”, haveria no entanto uma diferença relevante. Vale a pena reproduzir o trecho:

Suponho que a ideia de uma canção que apenas exista enquanto se a canta é razão total de júbilo para Gumbrecht, mas não assim no horizonte de José Miguel Wisnik, [...]. a instantaneidade do canto, que é uma forma de falar dessa ausência de futuro não é percebida como império desmedido do momento. O momento, [...], pressupõe o desenlace, a resolução. Gumbrecht se regoziza diante da ausência desse desenlace; ausência que, para ele, é a crise de toda metafísica e o nascimento de um novo cronótopo que leva à pura produção do instante. Já para Wisnik, tenho a impressão que tudo se dá num tom menos vitorioso, mais tateante, em que a ausência desse futuro

¹⁸³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=uLW0djOY3R0>>. Acesso em 10 abr. 2018. O título da conferência de Wisnik, realizada em 01 mai. 2012, era “A parada do pensamento: suspensão, manifestação e resistência do pensar. Silêncio, voz e fala”. Todas as citações de Monteiro retiradas de sua fala disponível nessa gravação, entre 11min 50s e 29 min 20s.

não é a afirmação de fé no instante; a fé leva a outra coisa, que é ainda a promessa do canto e a promessa do evento. Mas não se trata, [...], de um modo idealista que vê o evento como necessária revelação; ninguém sabe, antes de um evento, se haverá de fato revelação. Não há revelação fora do canto [...] ou então, dito de outra forma, o canto de José Miguel Wisnik é uma forma de revelar o instante, naquilo que ele tem de mais rico e de mais pobre, também. Mais rico: a manutenção da vibração e a sensação de vida. Mais pobre: sua impotência diante do futuro que é a prova de sua mortalidade.

Essa espécie de duplicidade constatada por Monteiro – entre alegria e melancolia, poder e impotência do cantar, celebração do momento e daquilo que o torna possível, entretanto consciente de sua fragilidade, apontando para uma esperança incerta que não deixa de evocar a melancolia no próprio instante em que se canta – é uma constante em todos aqueles que se propõem a analisar a obra musical de Wisnik. Para Noemi Jaffe (2002, p. 147), “não adianta. Fica sempre ressoando uma tristeza nas canções de José Miguel Wisnik. [...] Junto com o desejo de alegria, mora a melancolia”. Em diversas canções, haveria, segundo ela, “uma promessa de felicidade, como Zé Miguel sempre gosta de falar”, na qual, no entanto, “a promessa é mais vivida que a própria felicidade”. E esse “antegoço de uma plenitude possível” é ligado diretamente pela autora à ideia de que “da audição de suas canções pula uma saudade.” (idem, *ibidem*, loc. cit.). Esse mesmo registro ambíguo a misturar paradoxalmente o que aponta para o passado com o que aponta para o futuro como se fossem a mesma coisa é também uma das chaves para a interpretação que Arthur Nestrovski (2004, p. 17) faz da obra de Wisnik, se utilizando exatamente dos mesmos termos: “Promessa e saudade, [...], alimentam as canções de Zé Miguel, como dois preciosos venenos remédios – se é que não são o mesmo, trocando eficácias segundo a circunstância”. Ou ainda: “as promessas se renovam na medida de sua incompletude, e a saudade pode ser um dom” (idem, *ibidem*, loc. cit.)

Ambas as análises, como se nota, misturam os trabalhos intelectual e musical do professor compositor. Para Jaffe (*ibidem*, p. 149), “ouvindo Zé Miguel cantar ou ser cantado, [...] ouvem-se junto seus labirintos de pensamento, seus livros e suas aulas de literatura brasileira na USP”. Nestrovski leva esse ponto ainda mais longe, mimetizando a própria linguagem plena de contrastes e ambiguidades do intelectual (o que se nota claramente já a partir das citações anteriores) para visualizar um conjunto em que canção, Brasil, e toda a obra de Wisnik aparecem como partes de um mesmo todo, “indecifrável equilíbrio de opostos, em que os sinais se trocam e se completam, ganhando acento conforme o seu recado”, a canção sendo vista como “nada menos do que uma forma de entender o Brasil”, e isso apontando também para o “inverso do inverso”, posto que “certas coisas do Brasil só se deixam entender pela canção. Por exemplo, nas canções de Zé Miguel”, afinal, “ninguém melhor do que ele mesmo nos ensinou a ver as coisas assim”. (op. Cit., p. 7)

Jaffe tem razão quando constata que Wisnik tem apreço pela expressão “promessa de felicidade”. Ela aparece em Stendhal como definição do belo, é apropriada, de diferentes maneiras, por Nietzsche e Adorno também para tratar de questões estéticas, mas a referência principal para Wisnik é provavelmente o uso que faz do termo o filósofo Lorenzo Mammì, utilizando-o para definir a bossa nova, em oposição ao jazz: “se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade”¹⁸⁴ (MAMMÌ, 2017, p. 28) Para Wisnik (2004c, p. 223), essa fórmula “tem um valor de condensação inestimável para o entendimento da música brasileira dentro e fora do Brasil”, por revelar “a marca utópica ambivalente que a bossa nova denuncia na sua relação com o Brasil: *o não realizado que nela se realiza como canção*. Ou, então, *a falta que se constitui, ainda assim, num modelo*: avesso do avesso do problema brasileiro, que permanece aqui como incógnita”. (idem, ibidem, p. 223-224, grifos do autor) Não é difícil associar a ambivalência descrita pelo literato com as três interpretações de sua obra pelas quais passamos. Tampouco de constatar que a “promessa de felicidade” ultrapassa, para ele, a descrição daquele movimento musical, carregando em si pistas para uma compreensão do Brasil, de sua música e de suas potencialidades. No epílogo de “Veneno remédio” (2008, p. 429, grifo do autor), é o futebol brasileiro que aparece, aos olhos do mundo, como “*promessa de felicidade que se cumpre*”, e em seguida é colocado, ao lado da música popular, como espécie de “*emplastro Brás-Cubas que deu certo*”, a aliviar nossa melancólica humanidade (idem, ibidem, p. 430, grifo do autor). Note-se: sem que o país tenha dado certo.

Em seu texto, Lorenzo Mammì (ibidem, p. 18-19), associando a bossa nova ao momento de modernização e otimismo que o país vivia no final dos anos 1950, observava que ela “não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira”, mas sim que ela seria esse mesmo momento, “sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos”, de maneira que, ainda “que esteja ligada a um processo histórico que fracassou, seu êxito independe daquele fracasso”. É essa visão que parece estar em jogo na apropriação do termo “promessa de felicidade” por parte de Wisnik, e daí a possibilidade de ampliá-lo para além da bossa nova. Em um texto cujo tema era a música popular de São Paulo, Wisnik deixa escapar, de maneira lateral, dentro de um raciocínio que tinha outro alvo, a seguinte premissa: “toda canção contracena com o desejo ou a promessa de felicidade (e este é o mito maior da canção no Brasil)”. (WISNIK, 2004c, p. 309) Ou ainda, de maneira mais direta e desenvolvida,

¹⁸⁴ Talvez melhor dizendo: o fato de reencontrar no texto de Mammì a mesma expressão – de já longa carreira no âmbito intelectual – que recentemente havia sido empregada por Caetano Veloso em uma canção (“Lindeza”, in VELOSO, 1991); configuração que não podia deixar de tornar-se luminosa para a concepção wisnikiana das interações entre popular erudito no Brasil.

finalizando uma resenha a respeito do volume 4 do “Cancioneiro Jobim” – cujo prefácio era assinado por Mammì (2017, p. 38-47), que ali retomava e desenvolvia temas lançados no texto anterior a que nos referimos – Wisnik lembrava a distinção feita por Mammì entre a “vontade de potência” e a “promessa de felicidade”, e se apoiava na constatação do filósofo de que algo desse período ainda sobreviveria para então fazer considerações pessoais bastante reveladoras de sua posição, em especial naquilo em que a canção extrapolaria, entre nós, seu campo habitual (vale, portanto, a longa citação):

[...] Mas a industrialização brutal, a violência crescente e a vulgarização obrigada, que se seguiram e que em princípio anulariam os conteúdos etéreos e aparentes desse lirismo, não impedem, segundo Mammì, que algo da generosa potência que há nele continue a ressurgir teimosamente, num espaço amplo e pouco determinado que vai das músicas, dos livros e das artes aos campos de futebol. Qual é a natureza dessa teima: pura insistência inconsistente e vã ou força profunda da singularidade plural da cultura? Eu não tenho dúvida em apostar na segunda alternativa. Se for para jogar Tom Jobim fora, e com ele tudo o que de melhor se produziu no Brasil, é preciso desistir também de qualquer projeto de educação, de desconcentração de renda, de equacionamento da economia no quadro interno e externo, de desarmar o circuito vicioso da violência e da desordem em progresso. (WISNIK, 2001b)

Se no texto anterior Mammì levantava a “possibilidade perpétua de tomar os fios interrompidos”, tomava estes em mãos no novo texto e conectava-os diretamente a manifestações posteriores dentro e fora do âmbito da música popular;¹⁸⁵ esse movimento e sua valorização são identificados, num passo além dado por Wisnik, com a possibilidade de o país finalmente superar suas mazelas. O que nos deixa poucas dúvidas a respeito do holismo de sua visão,¹⁸⁶ e da importância da “promessa de felicidade” – com toda sua ambivalência – dentro dela; o que não poderia deixar de surtir efeito também em sua obra musical, seja qual for o hemisfério do cérebro envolvido no processo.

¹⁸⁵ “O país entrava na era dos consumos sem ter passado pela fase heroica e sombria da industrialização. Por um breve momento encarnou a esperança de uma modernidade leve – [...]. Tom Jobim foi a expressão mais popular, e talvez a mais adequada, dessa ambição. A partir de 1964, a utopia foi aparentemente enterrada por uma industrialização brutal e totalitária, mas continuou e continua ressurgindo teimosa, nas músicas, nos livros, nos projetos arquitetônicos, nas obras de arte, nos campos de futebol.” (MAMMÌ, 2017, p. 46) A descrição que Wisnik fez do texto em seu artigo é quase literal, como se nota; e a maneira como tal trecho se adequa perfeitamente a algumas tradicionais argumentações de Wisnik a respeito da música no Brasil faz pensar no movimento oposto: não é nem um pouco improvável que o trabalho do músico e literato seja um dos elementos levados em conta pelo filósofo para afirmar que algo da utopia encarnada pela bossa nova teimaria em ressurgir.

¹⁸⁶ Relembremos aqui de afirmação do intelectual já citada anteriormente: “[...] uma coalisão de interesses me leva, de fato, ao ensaísmo de interpretação da cultura, cujo ponto de encontro e de fuga é o Brasil.” (2004c, p. 527) E reforçemos esse ponto com mais uma citação, retirada da mesma entrevista: “As questões que aparecem na literatura ou na música (e também fazendo canções, ou escrevendo) são questões que estão, de algum jeito, intimamente relacionadas. Há afinidades entre elas, através das diferenças. Para mim, é como uma coisa que fosse vista com um ou outro olho tapado; depois, quando se olha com os dois olhos, aquilo ganha mais profundidade, e uma possível perspectiva que antes não tinha.” (ibidem, p. 447-448)

Donde não se pode deduzir, evidentemente, que Wisnik apenas reedite procedimentos da bossa nova em suas canções, como meio de avivar a brasa prometida pela música e aviltada pelos fatos. Nem tampouco que elementos daquele movimento não estejam presentes nela; estão, a começar pelas “concordâncias figurativas entre verso, melodia e harmonia” (NESTROVSKI, op. Cit., p. 10) que, como vimos, iniciaram uma tradição que o compositor faz questão de perpetuar. A economia elegante dos arranjos, a influência da música erudita em melodias e harmonias bastante elaboradas, a discrição de sua voz, sua “obsessão pelas palavras, que pronuncia de modo rigoroso, quase geométrico” (SANCHES, 2000) certamente o aproximam de Tom Jobim e João Gilberto. A multiplicidade de gêneros com que trabalha, a enorme quantidade de citações e referências, contudo, o aproximam do movimento complementar-oposto do tropicalismo. Ao menos parte da densidade das canções de Wisnik poderia ser explicada por esse duplo movimento, interno e externo, trabalhando simultaneamente tanto dentro da linguagem musical – como fez a bossa nova – quanto colocando-a reflexivamente em contato com o mundo – como fez o tropicalismo. Mistura que talvez só pudesse mesmo ser catalisada em ambiente paulistano, mais um ingrediente a ser lembrado, a ressaltar que a mistura de tudo com tudo se faz, por outro lado, de um ponto de vista único e bastante específico, paradoxalmente empenhado em fazer pontes e quebrar barreiras. Em grandes linhas, se poderia afirmar que a ambiguidade característica dos textos de Wisnik é também característica de sua música, e que essa correspondência remete diretamente à experiência brasileira, de modo geral, e também à música brasileira de forma específica, o pessimismo alegre e o otimismo trágico pesando em suas entranhas,¹⁸⁷ carregando uma tradição leve e profunda, certamente enorme, que se manifesta ali de maneira algo labiríntica, apontando sempre para um inefável contra o qual se debate e que, se nunca se desvela, ao menos promete; e acredita, todavia, que ainda é possível manter a promessa, embora o tempo torne cada vez mais pesado o não transbordamento do Brasil da canção para o Brasil real. Até porque, depreende-se da citação anterior, não há plano B.

O próprio compositor admite (2004c, p. 463) que sente e se fortalece do fato de que a canção “existe meio a contrapelo do mundo, mas [...] extrai sua força disso mesmo”. A alegria e a melancolia como faces da mesma moeda, isso valendo não só para suas canções (mesmo

¹⁸⁷ As expressões “otimismo trágico” e “pessimismo alegre” foram criadas por Caetano Veloso para descrever a bossa nova e o tropicalismo, respectivamente. A respeito deles, Wisnik (2004c, p. 225) afirma: “Otimismo e pessimismo não devem, pois, ser tomados aqui como mera contraposição dual de ânimos positivos e negativos. Em vez disso, otimismo (trágico) e pessimismo (alegre) são cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada.”

que nestas talvez se note uma força maior em torná-lo explícito), mas sim como fator intrínseco ao que entende ser a própria música: “[...] aquilo que se perde irremediavelmente – olha para trás sem medo, ‘encara sem receio o escuro e o nunca mais’ – mas de que se extrai sempre uma aceitação afirmativa. Que eu diria que é da natureza da música. E ligada a essa questão da canção, de fazer canções, [...]” (ibidem, p. 464). Como se nota, a polêmica levantada em torno do “fim da canção”, nesse aspecto, parece menos um empecilho que um incentivo.

A citação dentro da citação é de uma canção do próprio Wisnik, “Orfeu”. Exemplo claro de manifestação específica dessa espécie de dicotomia uma que se encontra por toda sua obra, mas mais do que isso: até por certa correspondência com sua biografia, a figura mitológica é chave constante para a compreensão do músico. Arthur Nestrovski (op. cit., p. 10) não hesita em chamá-lo de “outro Orfeu, capaz de se inventar, afinal, como alguém que põe a lira no céu”, e isso “com uma coragem e uma saúde que se farão ouvir para sempre, até no fundo da maior tristeza”. Deixando que os contrastes, espelhamentos e ambiguidades tão típicos de Wisnik penetrem livremente no texto em que pretende interpretá-lo, Nestrovski apoia-se no personagem mitológico como que para lançar frequências que façam com que as diversas facetas de Wisnik vibrem em harmonia com sua música e iluminem a possível complexidade, abrangência e unidade de sua obra. Como por exemplo quando afirma que suas canções, se por um lado não podem deixar de ser consideradas tristes, “são também, cada uma, como a solução alquímica para transformar a tristeza num dos elementos apenas de uma fusão maior. Cada canção precisa descobrir o modo de fazer de seu veneno seu remédio. Cada canção salva Orfeu, como se a própria música agora fosse sua dor e sua cura.” (idem, ibidem, p. 12) Note-se: do núcleo mais íntimo do compositor, ressurgem o mito, nele o contraste entre a constatável tristeza e seu oposto “maior” ao qual aludiria, tudo isso (des)velado sob a expressão que, remetendo também à Grécia antiga, serve a Wisnik tanto como chave para entender o Brasil quanto como espécie de metodologia para a compreensão de seus mais variados fenômenos culturais.¹⁸⁸

O próprio Wisnik (2004c, p. 502) se autodenomina “órfico”, ao menos ao se comparar com o “dionisíaco” Zé Celso Martinez Corrêa: “Eu faço canções, canções ligadas às emoções profundas. Existe um parentesco simbólico entre Orfeu e Dionísio: um é transformação do

¹⁸⁸ Procurando recapitular, ao final da entrevista que encerra “Sem receita”, aspectos essenciais da obra de Wisnik, João Camillo Penna (in: WISNIK, 2004c, p. 526) apresenta a seguinte síntese: “O lugar onde se cruzam os três campos – música, literatura e futebol – é uma reflexão sobre o Brasil. Nos três campos se formula uma proposta para o Brasil, articulada ao mesmo tempo enquanto sintaxe intrínseca e imanente a cada objeto (...). A maneira como o método de leitura imanente se configura em pensamento sobre o Brasil – o salto entre a singularidade e a generalidade – lembra o método candidiano de análise literária, porém com uma grande e bastante significativa diferença: a ambiguidade constitutiva do veneno-remédio. É em torno dessa ambiguidade (ou ambivalência) que vai se afirmando de forma cada vez mais decisiva uma ‘metodologia’”.

outro. Mas o orfismo é uma forma do dionisismo que se vê, de algum modo, não digo aplacada, mas tornada aplacadora”. Em declaração dada muitos anos antes (in: GONÇALVES, 1987), explicava que Orfeu seria o cantor “que é capaz de fazer o dia nascer, comover as pedras, harmonizar os contrários e promover a concordância das diferenças”, e convocava outra figura, além do deus grego, para melhor localizá-lo: “Na geometria simbólica Orfeu é uma figura de centro, poderia estar entre Dionísio e Cristo, e nessa posição de centro pode-se promover a concordância das diferenças”. (in: idem, ibidem) Tratava-se, à época, de um depoimento a respeito da postura então adotada por Gilberto Gil. Por tudo o que vimos até aqui, parece bastante razoável considerá-la aplicável também a Wisnik. Por toda sua concepção preñe de contrastes e espelhamentos, trazendo a diferença no cerne e fazendo na mestiçagem a aposta, nos textos acadêmicos, mas também em suas canções. Já quando começava a apresentá-las em público, afirmava: “[...] eu tenho um interesse universal pela música e convivo com repertórios variados. Essa diversidade está na origem de meu processo de criação musical e poética. Eu procuro uma conversa entre as músicas e por dentro delas”. (In: CALADO, 1990) E completava ainda, enumerando da seguinte forma suas maiores influências musicais: “Chopin, Tom Jobim, Steve Wonder, Caetano Veloso, Arrigo Barnabé, Steve Reich, Chico Buarque, Cole Porter, Caetano Veloso, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Thelonious Monk, Caetano Veloso e Debussy”. (in: idem, ibidem)

Daí que, ao lado de Orfeu, talvez a postura musical (e intelectual) de Wisnik possa ser ainda melhor captada por outra imagem que ele já atribuíra não a Gilberto Gil, mas a Caetano Veloso: a do *aleph*, “um ponto onde todas as coisas se cruzam”.¹⁸⁹ (Wisnik, in: FOLHA, 1981) Reformulando: a levarmos a sério sua declaração de que “tudo que faço é música, inclusive dar aulas. Meu jeito de associar ideias é musical” (In: ALVES Jr, 2003), talvez possamos considerar que para ele a música (e a canção em especial) é o *aleph*, do qual seu trabalho procura ser o médium: reproduzindo incansavelmente a diversidade, mas esta concentrada em um ponto, aquele a partir do qual quiçá seja possível “ver sentido em tudo”. Em “O som e o sentido” (2001, p. 214, grifo do autor), ao tratar da canção, afirma que, nela, a convergência entre palavras e música criaria “o lugar onde se embala um *ego* difuso, irradiado por todos os pontos

¹⁸⁹ “O Aleph” é o título de um conto de Jorge Luis Borges, e também do livro em que foi lançado, em 1949. Nele, no porão de uma casa em Buenos Aires, haveria “um dos pontos do espaço que contém todos os pontos”. (BORGES, p. 693) Vale aqui lembrar que, após contemplá-lo, o protagonista do conto (Borges), sente “infinita veneração, infinita lástima”. (idem, ibidem, p. 696) A imagem aparece mais uma vez aplicada a Caetano Veloso no texto de introdução escrito por Wisnik (2011, p. 14) para o segundo volume de seu Songbook. Em seu livro mais recente (2018), Wisnik associa a formulação totalizante do *aleph* de Borges à “máquina do mundo”, de Drummond. Também chega a levantar, de maneira mais sutil e lateral, a hipótese da ligação da imagem a Pelé (2008, p. 39)

e intensidades da voz”, de onde elas absorveriam “frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações”.¹⁹⁰ Ego e difuso: o ponto que deveria concentrar uma personalidade se apresentando também como espalhado, dilatado, quicá não nítido. A voz que concentra e o mundo que por ela passa. Se quisermos passar do que diz genericamente Wisnik sobre a canção e sobre seu próprio método “musical” a partir do qual associa ideias, para uma aplicação particular de como isso se encontra em sua própria música, aqueles dois lados estarão talvez bem captados na seguinte fórmula de Netrovski (op. cit., p. 12): “Nada vem do nada na arte de Zé Miguel, também tudo leva a tudo”. Convivência e harmonização de opostos que suas canções carregam na melancolia-alegre (que espanta a tristeza no mesmo movimento que a faz presente), no otimismo trágico e pessimismo alegre de que se sabem herdeiras e a partir dos quais cumprem em manter a promessa ainda não cumprida (em época que para muitos isso só poderá torná-la inutilmente mais *comprida*), na mistura entre popular e erudito que encarnam (e que para o compositor traduz em boa parte a experiência cultural brasileira), e ainda na diversidade de outras referências que suas melodias e letras percorrem.¹⁹¹

Além de todas que levantamos até aqui, inúmeras seriam ainda as referências possíveis em apoio a esse caráter “alefórico” (com o perdão do palavrão) de Wisnik que assinalamos, a promover no cruzamento dos mais diversos e conflitantes pontos a concordância das diferenças, mantendo-as intactas, porém aplacadas. Um breve passeio por seus discos solo de canções o confirma. Enquanto preparava o primeiro (1993), afirmava (In: CALADO, 1992) que buscava

¹⁹⁰ Ainda nesse sentido de “canção enquanto Aleph” – na prática cancional de Wisnik, sim, mas aqui especialmente também como concepção teórica – vale ressaltar que, no mesmo parágrafo de que retiramos a citação, o autor cita Caetano Veloso e dali extrai a seguinte nota: “‘Onde não há pecado nem perdão é o último verso da canção ‘Alguém cantando’, de Caetano Veloso (...). Essa canção contém uma reflexão sobre o canto, análoga àquela que Paul Zumthor mostrou existir na canção medieval, onde o cantar difunde o seu próprio sentido disseminando-se nas refrações da voz, onde o sujeito não é um ego pontual mas a intensidade irradiante de um alguém, canto que ‘se eleva do coração’ cheio de uma significação que está nele mesmo, nos incluindo ‘na circularidade desse intercâmbio invisível’ (...). É claro que a matriz quase atemporal de canção contida nessa descrição, e condensada em algumas delas, vive da profusa maneira como se mistura com as experiências e os ‘sotaques’ mais diversos.” (WISNIK, 2001, p. 252)

¹⁹¹ Não se deve desprezar aqui, mais uma vez, a influência de Caetano Veloso: “O movimento Tropicalista foi fundamental na minha formação. E Caetano Veloso tem uma poética muito ligada a um conhecimento dos repertórios e à citação na música popular, explícitas ou implícitas. Eu acho que isso é uma influência. E eu me sinto à vontade ou com vontade de fazer isso.” (Wisnik, in: OLIVEIRA, 2016) Por outro/mesmo lado, esse tipo de procedimento talvez encontre em São Paulo seu terreno mais fértil. Conforme constata Lorenzo Mammì (2017, p. 88): “Beatles e Noel Rosa, cinema francês e bossa nova: tudo vem junto e faz sentido junto. Em São Paulo a música popular encontra a poesia concreta, a música nova erudita, o teatro de vanguarda, os movimentos estudantis. [...] sem eles, não dá para entender a assim chamada vanguarda paulista. Esta é essencialmente irônica [...] em sentido humorístico, [...]; mas irônica também ao se colocar numa rede infinita de referências, [...]”.

depurar uma ideia central de seu primeiro show, “a junção do pesado e do leve. Poeticamente, esse assunto está em muitas letras, além de aparecer também em termos sonoros”. Com ele pronto, perguntado sobre seu estilo, disse que resultava da ligação entre as referências (apud: GARCIA, 1993). Em outra ocasião, que procurou nele “fazer uma ponte com o Rio de Janeiro” (in: CALADO, 1993). Caetano Veloso (1993) escreveu uma crítica bastante positiva a respeito, que tinha como título “A ponte Bahia-São Paulo está de pé”. No álbum seguinte (2000), a ponte com o Rio estava já no título, e suas canções partiam dela para passar direta ou indiretamente por ao menos 7 países e voltar, ao fim, para São Paulo¹⁹² (e, nesse jogo entre ir e vir, ganham relevância os palíndromos de “Relp”). À época de sua divulgação, uma matéria a respeito saiu com o título “Wisnik faz canções para ‘abrasileirar’ São Paulo”. (O ESTADO, 2001) Nela, o músico esclarecia que “o disco propõe [...] uma conversa com os gêneros. Misturei samba e choro, samba paulista e carioca, baladas e traços experimentais. Todas as músicas estão em situação de diálogo”. Se este era São Paulo-Rio, o seguinte (2003) seria, de acordo com Wisnik, quase São Paulo-Bahia (in: OLIVEIRA, 2016). O que é dizer pouco: para Pedro Alexandre Santos (2003), o álbum “se esparrama pelo resto do Brasil”. A crítica de Mauro Dias (2003) a ele se intitulava “Jogos de ida-e-volta”. Finalmente, o disco de 2011: um álbum duplo de nome “Indivisível”, contendo canções compostas entre 2004 e 2010 que iam “do lírico ao engraçado, da canção inclassificável ao samba, sem pensar na unidade do disco” (Wisnik, in: MESQUITA, 2011), porém concebido “como se fosse tudo uma coisa só” (idem, in: YASSUDA, 2011); o que em Wisnik não pode deixar de ser descrito por duplos espelhados, desde os discos baseados um no violão, outro no piano, ao elaborado projeto gráfico concebido por Elaine Ramos, que parece traduzi-lo à perfeição: os dois discos unidos por um ímã invisível, um com capa azul brilhante e encarte pardo fosco, o outro com capa pardo fosco e encarte azul brilhante – escolhas que procuravam refletir o contraste entre a crueza dos arranjos e o refinamento das canções e execuções¹⁹³ – tudo recoberto por grafismos das iniciais do autor, parecendo fios a amarrar o todo.

¹⁹² “São Paulo Rio” é a primeira canção do disco. Portugal e Cabo Verde estão na letra de “Terra estrangeira”, Irã e Iraque na de “O tapete”. A Rússia comparece em “O sol enganador” e “Efeito samba”. Há ainda a citação de versos de Heine em “Viúvo”, de Verlaine em “Outono”, referência a Beethoven em “Para Elisa” e versos baseados em Eurípedes em “Comida e bebida”. A viagem se encerra no “Anhangabaú da felicidade” de “Inverno”.

¹⁹³ “Eram só os instrumentos essenciais para a expressão da canção, e ao mesmo tempo muito sofisticados, pois os músicos já tinham uma ligação forte e antiga com as canções, porém muito direta. Aí ela acabou fazendo esse jogo entre duas texturas: um azul muito brilhante e o papel pardo fosco” (Wisnik, in: SILVA, 2011)

Acrescente-se à lista a trilha sonora criada para o mineiro Grupo Corpo – em parceria com aquele a quem o próprio Wisnik chamara de aleph – e teremos uma ideia do quão longe, vertical e horizontalmente, pode pretender chegar a música a partir de tal ponto de intersecção:

O questionamento existencial – “onqotô?”, “para onde vou?” (“pronqovô?”) e “quem eu sou” (“quemqosô?”) – marca a inquietação dos gestos de busca da coreografia que Rodrigo Pederneiras desenvolveu a partir da trilha sonora de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik, criada, entre outras reflexões, a partir da ideia contida na frase de Nelson Rodrigues sobre a clássica rivalidade do futebol carioca, “O Fla-flu começou 40 minutos antes do nada”. [...] Wisnik ressalta que “onqotô” tanto parece uma palavra africana quanto oriental e indígena, como se rodasse por toda parte, [...] (ARAÚJO, L., 2005)

Noemi Jaffe (op. cit., p. 147) descreve as canções de Wisnik da seguinte forma: “melodias estranhas, que vêm e vão para não se sabe onde, andam por cantos inesperados, russos, orientais, franceses ou brasileiros. Melodias que vêm de um lugar distante no passado, no futuro, entram por buracos contemporâneos, com letras tantas vezes paradoxais e cifradas, [...]”. Labiríntica diversidade a unir espaços e tempos estranhos entre si, mas partindo de uma mesma base: “tudo isso tem a ver com ser paulista.” (idem, ibidem, p. 149) Caetano Veloso (op. cit.) parece concordar, e atribuir à própria condição paulista a possibilidade da grande elaboração não soar artificial: “ele é paulista, nada mais natural para ele do que uma elaboração mental. Mas é tudo espontâneo”.

Também Nestrovski (op. cit., p. 11) aponta em Wisnik o uso de um “bem curtido idioma pós-tropicalista, a combinação brasileira de referências contrastantes, sem sugestão de artifício”. Tudo isso reforça aquilo que o estilo de Wisnik carrega, diremos, externamente. No entanto, como vimos, sua dicção carrega também uma dimensão, diremos, mais interna, na qual certa quebra de barreiras também dá o tom. Daí o diretor artístico da OSESP apontar também, como características constantes de suas composições, “a construção de caminhos harmônicos irregulares, onde o que de hábito indicaria certa sequência acaba se desviando por alguma tangente, ou se alinhando em vizinhanças insólitas” (ibidem, loc. cit.) e “uma poesia muito particular das dissonâncias” (op. cit., p. 13), entendendo-as não apenas no habitual sentido harmônico, mas também relacionadas ao conteúdo das letras e às irregularidades métricas.

Uma música evocada imediatamente como exemplo é “São Paulo Rio”, parceria com Paulo Neves, presente no repertório do show, interpretada em dueto por Wisnik e Celso Sim. A canção fora “inspirada numa tempestade que inundou o túnel do Anhangabaú e fez a cidade parar” (NESTROVSKI, op. cit., p. 13), mas se desenvolve numa atmosfera bem mais alegre que trágica, uma alegria que não deixa de demonstrar em linhas e entrelinhas suas dissonâncias. Para Nestrovski (ibidem, loc. cit.), ela seria um bom ponto de partida para falar destas, já que

“transformar a catástrofe em comédia – São Paulo riu – pode ser tomado como mais uma expressão do veneno remédio, administrado em grandes doses líquidas”. Também Noemi Jaffe (op. cit., p. 147) considera a canção emblemática do repertório wisnikiano, exemplo da melancolia vivendo na alegria, e extrapola a dualidade para termos mais genéricos, quando leva em conta a canção, o disco em que ela se insere e ao qual dá o título e ainda a obra de Wisnik como um todo:

São Paulo-Rio começa com um sonho de São Paulo rindo como ri o Rio e termina com a São Paulo de verdade, no inverno do Anhangabaú, [...] Um paulista, [...], que sonha com a promessa de felicidade – a promessa é São Paulo, a felicidade é o Rio. Mas, por opção ou porque é inevitável, ele fica com a primeira. (JAFFE, op. Cit., p. 148)

Também Pedro Alexandre Sanches (2000), em sua crítica ao disco, via a canção como exemplo de certo “impasse entre o discurso abrangente e os fatos restritivos” que atribuía a todo álbum, posto que pregaria, “por poesia e metáfora, a necessidade de Rio e São Paulo se aceitarem e se complementarem melhor. As palavras ardem, as cidades seguem rivais”. (idem, *ibidem*) Todas as análises insistindo no evidente dualismo, notemos, embora por vezes – quiçá por falta de espaço ou mesmo pertinência de um aprofundamento nas circunstâncias em que foram feitas – congelando-o sem levar até o fim as possibilidades de espelhamentos que menos procuram resolver a situação real que demonstrar teso o arco da promessa em sua irresolução.

Para isso, interessa observar com mais cuidado o casamento da letra com a música. Ora: numa primeira visão, temos realmente uma estrutura que parece seguir o que Tatit chamou de tematização:¹⁹⁴ o andamento razoavelmente acelerado, a repetição de desenhos melódicos – em especial frases que começam com uma ascensão gradual (tom ou semitom) de sete notas, repetem insistentemente a altura mais aguda daquela sequência (ao menos sete vezes) antes de finalizarem em torno dela, determinando o caráter dos tonemas (a figura se repete seis vezes, e não será vão assinalar desde já sua semelhança com uma onda) –, a disseminação ágil dos acentos reduzindo a permanência vocálica; tudo isso contribuindo com estímulos somáticos, criando um clima propício à celebração, ou exaltação de um tema; no caso, o encontro entre as metrópoles. A apresentação da canção no show de fato parece querer incentivar – com relação à gravação original – esse ponto, com Wisnik e Celso Sim cantando juntos em uníssono, o andamento mais marcado e acelerado, contribuindo para a sensação de conjunção, quiçá mais propícia para uma apresentação ao vivo.

¹⁹⁴ Para a análise que se segue, nos utilizamos da transcrição da canção para partitura feita por Kristoff Silva, in: WISNIK, 2004b, p. 98-99.

Mas aí entram as dissonâncias e as “dissonâncias”. A começar pelo fato de a melodia estar quase toda em tercinas. Algo do apelo somático aí se desfaz: o ritmo bem marcado, que poderia até remeter a uma marchinha, frequentemente não coincide com a melodia, o que certamente tolhe o ímpeto (comum às canções temáticas) que o público poderia ter de cantar e bater palmas ou dançar ao mesmo tempo. O encontro ali, mas, como aquele entre as cidades, mais prometido que realizado. Tomemos os tonemas: as duas primeiras frases melódicas ocupam cada uma cinco compassos, formando desenhos idênticos (com as características que descrevemos no parágrafo anterior) até diferirem na finalização, no quarto e quinto compassos (o último de cada uma possui apenas a nota que finaliza a frase, na cabeça do tempo): o quarto compasso da primeira frase é alterado (2/4, em lugar de 4/4) e sua finalização é ascendente (voltando à altura mais aguda daquela mesma nota que se repetira diversas vezes), o quarto compasso da segunda é normal, e o tonema que a finaliza é descendente (finalizando um tom e meio abaixo do último). A alteração do compasso é já certamente uma daquelas dissonâncias métricas de que nos falava Nestrovski, não à toa chegando com a “água” e o “sal”. No mais, os versos que preenchem esses trechos apresentam o enredo, e o contraste entre os tonemas finais pode ser interpretado mais como complemento: o primeiro deixando em suspenso a narração, dando a entender que ela continua (eis os versos que preenchem a primeira frase: “Sonhei que deu no jornal / Que São São Paulo estava / Coberta de água e sal”), o segundo completando de maneira asseverativa a descrição (“Pela mais branca das ondas / De um mar de Safira / Não era mentira / E nem carnaval”). Num plano mais geral, no entanto, será preciso admitir que essas duas primeiras frases revelam já um desenho ascendente (ambas começam em sol, a primeira termina uma sexta acima, a segunda, uma quarta, ambas percorrendo a tessitura sem realizar nenhum grande salto), que deixa no ar certa tensão.

Sensação que se acentua na terceira frase musical, que repete desenho bastante semelhante ao das anteriores, mas iniciando e terminando a ascensão gradual inicial cinco semitons acima (indo agora de dó a lá), finalizando de maneira descendente mas ainda assim numa nota acima da nota mais alta das frases anteriores. A repetição assegura o reconhecimento e certa continuidade do quadro, as elevações constantes deixam algo em suspenso que pede resolução, e a letra parece refletir exatamente isso: podemos nos assegurar de que não se trata de catástrofe, mas isso aumenta o mistério: “Também não era milagre / Desastre ecológico / Nem nada igual”.

A quarta frase musical continua o movimento para quebrar com ele: começa (um tom acima da frase anterior) com uma sequência semelhante, mas interrompe o movimento ascendente (ritmicamente o desenho é ainda o mesmo) na quinta nota, desce dois tons na

seguinte (dó-sol sustenido, maior intervalo até então), sobe na seguinte três semitons (sol sustenido-si) para então iniciar um movimento decisivamente descendente, mais abrupto e extenso que os ascendentes anteriores (percorre-se um intervalo de nona passando por seis notas em um compasso) e finalizar, abandonando por ora as tercinas, oscilando as frequências de maneira bem mais decisiva que nas anteriores, mas num movimento que não deixa de sugerir diminuição, posto que os saltos para cima e para baixo vão ficando menores, com notas mais longas (do terceiro para o quarto compasso – a frase inteira possui cinco – temos um salto ascendente de sétima; o quarto compasso é preenchido por apenas duas notas, a anterior sendo sucedida por outra uma sexta abaixo, a nota que finaliza a frase – única desse quinto compasso – uma quarta acima da última). A descrição do movimento sugere um evidente quebrar da onda que desde o início parecia vir se acumulando, e a letra não deixa por menos: “E quando a onda baixou / A cidade ficou / Normal”. Nem tão “normal”, vejamos; se fica claro o desenho da onda se formando e se acumulando nas três primeiras frases para desabar na quarta, as notas que acompanham as palavras “ficou normal” saem do padrão de até então, “entrando no eixo” no que se refere ao abandono das tercinas (voz e palmas finalmente se encontrariam mais confortavelmente), saindo dele no que se refere aos grandes intervalos e alternância de direção: dissonância (literal na nota sol da sílaba “cou”, quarta do acorde de Dm7/11 e em destaque pela duração maior que as anteriores e pela breve pausa que a sucede) a demonstrar ou que nem tudo está normal, ou que o normal de São Paulo é um tanto esquisito, ou ambos.¹⁹⁵

Contudo, mesmo grandes, os intervalos vão diminuindo, como dissemos, o que também sugere uma acomodação, a maré voltando para formar uma nova onda que, de fato, vem: a melodia e a harmonia que vão do compasso 19 ao 30 são idênticas às que vão do 1 ao 12. As duas primeiras frases musicais, portanto, se repetem tal e qual, e o que dissemos sobre elas vale também agora: há uma descrição que assevera o ocorrido ao mesmo tempo em que acumula tensão, apenas a descrição agora recaindo no pós-onda (definitivamente, fora do normal): “Só que do chão vinha a calma / Da lama do mangue / Da alga e da estrela-do-mar / E a maresia acendia / Uma coisa alegria / Que a espuma da onda / Espalhou pelo ar”. A frase seguinte é também melodicamente praticamente igual à terceira, e o efeito é o mesmo, continuidade do quadro com aumento da tensão; a descrição segue, mas toca num ponto mais delicado, o próprio paulistano – e não apenas o ambiente – se vê irremediavelmente

¹⁹⁵ De qualquer modo, é efetivamente um normal paulista, a julgar pela interpretação de Wisnik e Celso Sim no DVD, que carregam no “r” da palavra “normal”, primeiro acentuando um sotaque tipicamente paulistano, depois paulista interiorano (na repetição).

contaminado por certa “carioquice”: “Tamanho banho era um beijo / De cheiro e desejo / Em cada pessoa daquele lugar”. Como se nota, o texto dessa parte é seis sílabas poéticas mais longo que o que vimos acompanhar a terceira frase musical, e exatamente aí também a diferença musical entre elas: temos agora um compasso a mais, inserido no meio da frase – a anterior ocupava quatro compassos, esta cinco – que talvez fosse melhor descrito como um prolongamento do segundo (salvo a alteração do acorde – que contudo mantém a tônica – são idênticos, preenchidos por seis notas em tercinas na mesma altura de lá) por necessidade expressiva; não parece casual que ele se insira no momento em que o beijo de cheiro e desejo atinge *cada pessoa* do lugar: é muita gente para que se tenha que obedecer o limite auto imposto na primeira parte, típica “dissonância métrica” que Nestrovski constatou ser constante no repertório de Wisnik.

Algo semelhante ocorre na finalização da música. Os compassos 34 e 35 são idênticos musicalmente aos compassos 15 e 16: o que equivale a dizer que o mesmo desmoronamento da onda se repete tal e qual. No compasso seguinte, no entanto, apesar da nítida oscilação, as tercinas continuam e os intervalos são mínimos (semitom acima ou abaixo). Se por um lado o movimento soa como uma aproximação pontual do procedimento figurativo (as suaves idas e vindas imitando a instabilidade da fala e dando fluência ao texto), o desenho dos três compassos seguintes (a frase anterior tinha apenas quatro, essa possui seis) sugere que passávamos apenas pela acomodação da última onda antes que uma maior chegasse: há no quarto compasso um íngreme movimento descendente (uma sétima passando por quatro notas) e o início da subida que se efetivará nos dois compassos finais. O texto até aí é: “E nesse dia saiu na primeira edição / De todos os jornais do Brasil:”, também a letra, portanto, criando expectativa para o desfecho final. O quinto compasso da frase abandona novamente as tercinas e pela primeira vez se vê totalmente preenchido por duas mínimas em ascensão (mi-sol suspenso) que se conclui no último compasso numa longa semibreve em si, que condensa justamente o trocadilho do título: “São Paulo *Rio*”. A conclusão, portanto, agita a última onda e deixa-a em suspenso, num tonema ascendente cuja longa duração das notas sugere que pela frente poderia vir a maior de todas; antes que conclusão, a música termina numa espécie de interrogação, a acentuar o desajuste, levado à máxima potência pela enorme nota do fim, que, não bastasse o texto de duplo sentido, crava-se na dissonância plena: nona do acorde de lá menor; o que contraria não apenas o ouvido comum, mas ultrapassa internamente os limites estabelecidos ao longo da própria música (todas as frases descritas anteriormente terminavam em notas que estavam na tônica ou na terça do acorde que as acompanhava). Desse modo, a vontade do ajuste convive com a consciência do

desajuste,¹⁹⁶ não se trata exatamente de uma oposição que se coloca *entre* a canção e a realidade, mas antes uma oposição entre desejo e realidade que a música incorpora *internamente*; o que nos parece menos uma (falta de) escolha pelo ponto de vista da tristeza paulistana a vislumbrar a felicidade carioca que um habitar em ambas (mesmo que inevitavelmente a partir de São Paulo), lugar que só existe de fato enquanto promessa, mas que, consciente disso, não o esconde: escancara-o em ondas (d)e dissonâncias.

A análise de “São Paulo Rio” demonstra no particular aquilo que vínhamos descrevendo um tanto genericamente como sendo o estilo musical de Wisnik. Não será o caso de tratar com a mesma profundidade todas as demais canções apresentadas no espetáculo, até porque, como dissemos, as escolhas de repertório parecem ter decorrido menos de qualquer pretensão totalizadora que de questões mais prosaicas, como as de aproveitar o encontro para a exibição de parcerias conjuntas, e até – em especial para Wisnik, que apresentava então diversas canções ainda não lançadas em disco – a de optar por aquelas que tivessem chance maior de despertar uma empatia imediata, já à primeira audição. O que não significa que características típicas de seu trabalho cancional não fossem ali sempre identificáveis.

Tomemos como exemplo a canção “Dois em um”, parceria de Wisnik com a poeta Alice Ruiz. A canção já havia sido feita há pelo menos 10 anos,¹⁹⁷ e seu título acabou servindo também ao lançamento da obra que, em 2008, reuniu os dois livros de poemas de Ruiz publicados nos anos 1980, o que pode ter influenciado a escolha da canção para compor o repertório do álbum de 2011. A respeito dela, Wisnik afirma que “com a música eu tinha feito o verso ‘no abismo em que cair a ficha’, que serviu de mote para essa variação sobre o tema amoroso ‘discutindo a relação’. Alice fez a letra ao meu lado, junto ao piano”.¹⁹⁸ De fato, os versos de Wisnik são os mais – diremos – etéreos da letra, que no mais vai direto ao assunto, sem grande apelo a metáforas, o que, aliado ao andamento relativamente lento, permite que se possa compreendê-la imediatamente. Mas, ao mesmo tempo, percebe-se uma densidade musical a abrir possibilidades. A lição de Tom Jobim parece ser aqui internalizada: a canção se

¹⁹⁶ Neste ponto é pertinente citar a seguinte declaração dada por Wisnik (in: O ESTADO, 2001) quando perguntado a respeito dessa canção: “[...] é uma coisa contra o bairrismo, contra uma atitude meio paulista. Existe algo em São Paulo que alimenta o desprezo pelo Brasil. Acima de São Paulo você tem regiões que estão plugadas no inconsciente do Brasil, algo colonial que, para o bem e para o mal, e é o que se tem como ideia da nação brasileira. Em São Paulo existe gente que se sente como se a cidade estivesse livre disso, desprezando aquilo que o Brasil tem. Como se esse modo de ser brasileiro fosse visto como atraso pelo paulista. Minha música é contra essa atitude. Ela propõe uma leitura de SP sem perder o que possa receber do Brasil.”

¹⁹⁷ Em 2001, Wisnik e Alice Ruiz se apresentaram juntos no Sesc São Caetano, e a música já constava no repertório do show. (apud: FERNANDO, 2001)

¹⁹⁸ Texto disponível em < <https://zemiguelwisnik.bandcamp.com/track/dois-em-um>>. Consultado em 17 set. 2018.

desenvolve toda em torno de uma célula relativamente curta, mas que ganha forte potencial emocional justamente por isso: qualquer pequena variação – uma mudança no acorde para acompanhar a repetição de uma mesma frase, a transposição dessa para uma altura pouco acima ou abaixo, a mudança de direção ao final do que parecia ser uma repetição – ganha contornos expressivos notáveis, que acompanham, ou mesmo pedem, o que vai sendo dito na letra.¹⁹⁹ Na interpretação de Wisnik ao piano, o próprio andamento da música vai sendo “desrespeitado” conforme essas exigências expressivas.

O que nos remete à afirmação de Nestrovski (op. Cit., p. 17) de que, nas canções de Wisnik, “o retorno insistente de termos, ou seu espelhamento faz pressentir algo diverso e raro”. No caso, a análise se referia às letras (e especialmente às rimas), e um dos exemplos imediatamente citados para justificá-lo é “Presente”, também registrada no DVD (e no disco de 2011) junto com “Eva e Adão ou Marchinha da família”. Não à toa aparecem coladas: estão certamente entre as composições mais “dionisíacas” de Wisnik. “Presente” – já gravada por Elza Soares em “Pérolas aos poucos” (WISNIK, 2003) – apresenta uma estrutura, nos termos de Tatit, tipicamente temática: disseminação ágil dos acentos, notas de duração reduzida, bem como os intervalos entre elas, tudo contribuindo para a construção de estímulos somáticos propícios à exaltação à vida e ao momento que a música carrega. Se a harmonia é bastante simples – tomando-se a média das composições de Wisnik como parâmetro – a letra ostenta aquilo que Nestrovski (op. Cit., p. 18) não hesitou de chamar “variações quase plásticas”, um refinado artesanato entre repetições e variações, rimas internas e externas.²⁰⁰

Diferente de “Marchinha da família”, cuja autoria Wisnik divide com Ana e Zé Tatit. Com uma extensão melódica consideravelmente maior que a última (o intervalo entre a nota mais grave e a mais aguda era lá de uma sexta, aqui, de uma décima primeira), e ricamente ornada de acordes por Arthur Nestrovski, possui uma humorada letra de caráter direto e mesmo militante que, nesse aspecto, difere bastante da lírica habitual de Wisnik.²⁰¹ Contudo, uma breve

¹⁹⁹ Tome-se, por exemplo, o momento em que a melodia atinge suas três notas mais altas, justamente invertendo o final de uma frase musical bastante semelhante às anteriores, que agora ganha sentido ascendente. Na primeira vez, as notas recaem literalmente sobre uma exclamação, que chegava para coroar um distanciamento cada vez maior: “e que as nossas diferenças / vão ficando tão imensas / *exclama*”. Na repetição, as notas recaem justamente sobre a abissal ficha de Wisnik: “e seremos semelhantes / no abismo em que cair / *a ficha*”.

²⁰⁰ Tome-se como exemplo a segunda estrofe: “eu quero simplesmente / a vida semente / a mente que vibra / vibra as fibras da cidade / que vibra novamente”.

²⁰¹ O que talvez se justifique, dentre outros possíveis fatores, tanto pela letra compartilhada – que evidentemente mistura diferentes características autorais – quanto pela ocasião para a qual ela parece ter sido feita: Wisnik afirma (in: <<https://zemiguelwisnik.bandcamp.com/track/eva-e-ad-o-presente>>, consultado em 18 set. 2018) que a canção venceu o concurso de marchinhas do Morro do Querosene, donde, quiçá, seu caráter – diremos – “marcial-festivalesco”, a exigir estímulos somáticos e comunicação imediata em doses maiores do que aquelas a que o compositor habituou seus ouvintes mais contumazes.

atenção ao título – que inevitavelmente nos remete à “Marcha da família com Deus pela liberdade” de 1964 e seus tristemente ressuscitados congêneres contemporâneos (mas para passar uma mensagem certamente oposta a alguns dos ideais mais caros destes) – e à primeira estrofe²⁰² bastarão para constatar que as inversões e espelhamentos com função iluminadora tão típicos do autor estão ali presentes, de maneira mais crua, mas clara. Compartilhando do caráter temático predominante do gênero, distancia-se dele por não apresentar um refrão centralizador – a não ser que se considere que seus nove versos constituem, afinal, um grande refrão, mas nesse caso continuaria se diferenciando por ficar só nele (com uma repetição), sem parte intermediária a pedir seu retorno.

Semelhante jogo com um gênero tradicional – também com texto imediatamente compreensível e com direito a uma pitada progressista com relação aos costumes – se dá em “Errei com você”. Poucas composições de Wisnik serão tão classificáveis na categoria “samba” quanto esta (e o coro formado por Celso Sim e Jeneci na repetição, um tanto distantes do microfone, contribuem para a criação de um ambiente – diremos, “mesa de bar” – comum ao gênero); no caso, segundo o próprio, “na linhagem de Ataulfo Alves”,²⁰³ o que constitui certa novidade, já que as referências mais comuns do autor geralmente se colocam da bossa nova em diante (exceção feita a Dorival Caymmi). De qualquer modo, dada a opção de ligar-se diretamente à estirpe da geração consolidadora do samba, natural que a escolha recaia sobre a linhagem de Ataulfo Alves, que – além de compositor dos sucessos “Errei, erramos” e “Errei sim” – não sendo carioca, carregava outras influências (era filho de violeiro), que resultaram num estilo diferenciado, de “cadência arrastada e um certo jeito dolente e melancólico.” (SEVERIANO, 2002) Mas as dissonâncias – mais uma vez – diferenciam o trabalho do paulista. As literais, na harmonia (aqui e na própria batida do violão fica claro que o Ataulfo a que se volta está devidamente filtrado pela bossa nova), mas também as de outra ordem. A começar pela letra: o tradicional tema da traição é tratado numa afronta à “tradição”, posto que se trata de um relacionamento aberto.²⁰⁴ Mais do que isso, chama a atenção a melodia, toda assimétrica e irregular. É verdade que o fraseado se mantém todo o tempo no gênero “samba” (tempo binário, ataques iniciais e finais incidindo sobre os tempos fracos), e que a melodia que acompanha o primeiro verso da primeira estrofe é a mesma do primeiro verso da segunda, mas,

²⁰² “*adão e eva* é a primeira invenção / mas dentro dela já havia *eva e adão* / parece nada, mas nessa *inversão* / uma *virada* alterou a situação”. (Grifos nossos. Mantivemos aqui as minúsculas do encarte do DVD).

²⁰³ Disponível em <<https://zemiguelwisnik.bandcamp.com/track/errei-com-voc>>. Consultado em 21 set. 2018.

²⁰⁴ A segunda estrofe resume bem o enredo: “é claro que há / que se comemorar / tantas formas de ser / e de estar / com outro alguém / o lugar onde errei / onde o erro se deu / foi trocar o lugar / onde ninguém pode estar / senão você e eu”.

afora isso, a música parece caminhar conforme a necessidade do momento, sem a preocupação de estabelecer continuidades ou contrapontos melódicos, apenas se colocando a serviço da fala, daquilo que precisa ser urgentemente dito. Mais uma vez, não há refrão, nem tampouco longas notas. Mas se essa proximidade da fala coloca a canção no processo que Tatit chamou de “figurativização”, por outro lado, o conteúdo da letra, a escassez de reiterações musicais, os saltos entre as notas, a amplitude da frequência trabalhada, tudo isso nos remete à passionalização. Daí que, além do conteúdo da letra, também a forma musical contribui para que o tema da traição seja aqui tratado de maneira não convencional, pois o resultado obtido remete a uma espécie de emoção contida, capaz de discutir a relação com maturidade: os elementos passionais enfatizando o sofrimento causado pela disjunção e desejo de reconciliação, os figurativos impedindo os arroubos passionais a que aquele estado fatalmente levaria se não fosse contido, chamando para o aqui e agora, impedindo assim que a razão seja totalmente abduzida pelos encantos melódicos.

Em outro registro, o tradicional trabalho do compositor com os gêneros – que nunca permanecem exatamente no lugar em que estavam – revela-se importante para uma interpretação de “Os ilhéus”, poema de Antonio Cícero musicado por Wisnik. Em seu site, este nos informa que, “Como Cícero é ao mesmo tempo poeta, filósofo, e autor de hits com Marina e Lulu Santos, eu musiquei o soneto pensando em certas baladas como as de Lulu. O tom apocalíptico das palavras ganhou estranha atualidade com o tsunami no Japão.”²⁰⁵ A escolha é curiosa: uma “balada à la Lulu” para musicar palavras de “tom apocalíptico”.²⁰⁶ No *making of* do espetáculo disponível no DVD, o baterista Sergio Reze elege essa canção para comentar, dando-lhe importância por considerar que “ela é uma música de andamento lento, mas que ao mesmo tempo precisa manter uma pulsação para funcionar, para dar esse recado, a parte abstrata [...] da mensagem dela que não a letra”. Como em Wisnik “nada vem do nada”, trata-se de procurar ler a opção como chave de sua leitura do poema, aquilo que a música acrescenta à mensagem. Em seu estudo sobre o livro de Cícero que trazia o poema, Noemi Jaffe (2007, p. 52)²⁰⁷ afirma que “Os Ilhéus” estaria, com outros três poemas, numa espécie de categoria à parte do livro que, embora inclassificável, teria como aspecto comum o fato de que “o absoluto das coisas enquanto coisas, buscados nos outros poemas do livro, aqui é reconhecido como inalcançável”,

²⁰⁵ Disponível em < <https://zemiguelwisnik.bandcamp.com/track/os-ilh-us>>. Consultado em 19 set. 2018.

²⁰⁶ O que nos remete novamente às críticas de Antônio Giron (1990a e 1990b) que procuravam ironicamente aproximar Wisnik de Lulu Santos; vinte anos depois, a tentativa expressa nesse sentido parece provar, mais uma vez, que o jornalista estava um tanto equivocado.

²⁰⁷ Em tese de doutorado orientada pelo próprio José Miguel Wisnik, diga-se; o que realça a importância da interpretação descrita como possível elemento para a composição.

o que faria com que deixassem escapar – de modo bem mais explícito que os demais – certa melancolia. No caso específico, “considera-se o maravilhamento e inocência dos ilhéus como destino inevitável dos homens, sempre alheios às desgraças históricas e inevitavelmente devotados a ‘insolúveis questões, [...]’” (ibidem, p. 53). Ora, já pela escolha de uma “balada como as de Lulu” para musicar o poema, nota-se que aquela melancolia é, mais uma vez, acatada porém aplacada por Wisnik. Nesse sentido, é curioso notar que, logo no primeiro verso, o músico substitui a palavra “sombra” do original (CICERO, 2002, p. 69) por “onda”: “Uma onda pode vir do céu”. E esta outra coloração dada ao verso é talvez tão mais reveladora quanto menos voluntária tenha sido: o mar é uma constante nas composições de Wisnik,²⁰⁸ e vimos já o movimento da onda aplicado musicalmente a “São Paulo Rio”. Embora de maneira diferente, algo semelhante aqui ocorre. O primeiro quarteto²⁰⁹ é recoberto por frases descendentes, o que pode remeter tanto à asseveração do relatado pelos tonemas quanto à duplicação na música daquilo que a letra faz vir do céu, cair, tampar. O segundo, definitivamente, traz a onda, todo ele subindo gradualmente até atingir a nota mais aguda da canção, que então se esparrama pelos tercetos, que vem e vão, sem repetir os desenhos descendentes do início. A suspensão indicada pelo tonema final, repetindo insistentemente uma nota na mesma altura, não reproduz aquela espécie de desajuste da nota final de “São Paulo Rio”, mas antes sugere certa estabilidade (mantendo a altura) na instabilidade (os ataques se sucedem em notas de durações diferentes, obedecendo mais à prosódia) que, antes que uma disjunção, parece querer demonstrar continuidade. E, de fato, a música se repete (com variações), tanto no show quanto no disco de Wisnik, nada menos que quatro vezes. Se de fato Cicero melancolicamente lamentava o inevitável destino do humano, atraído pelo erro, Wisnik parece interpretá-lo na chave trágico otimista do eterno retorno, como se mais importante que o erro pudesse ser, afinal, a humana atração; nessa canção ecoando, talvez mais que nenhuma outra daquele espetáculo, a declaração de seu autor (in: PRETO, 2012)²¹⁰ de que “quando o mundo acabar, a única coisa a soar ainda serão ecos de canções”.

Se em “Os ilhéus” víamos Wisnik imprimir seu estilo musical a um texto alheio, em “Feito pra acabar” temos o processo inverso: a música de Jeneci chegou a ele apenas com o

²⁰⁸ Não descartemos, também, um possível ato falho que, no intuito de ver juntos o poeta erudito e o letrista de Lulu Santos, acaba – “como uma onda no mar” – deslizando dos versos do primeiro para o grande sucesso pop do segundo.

²⁰⁹ O poema possui catorze versos, variando entre oito e nove sílabas poéticas. A divisão efetiva em quartetos e tercetos é talvez mais perceptível na música que no texto.

²¹⁰ E também na entrevista para os extras do DVD, com a sutil diferença de que ali se fala em *algumas* canções.

verso “A gente é feito pra acabar”, e ele compôs os demais com a ajuda de Paulo Neves.²¹¹ A música segue uma fórmula pop tradicional, com uma estrutura um tanto repetitiva baseada em poucas notas e acordes, num registro mais grave, preparando terreno para a explosão passional do final, num registro mais agudo.²¹² Os versos exibem a costumeira densidade, um artesanato onde se sobressaem aliteraões e, mais uma vez, as inversões e espelhamentos típicos de Wisnik.²¹³ O resultado é uma combinação dessa densidade – que normalmente torna a recepção da canção mais trabalhosa e portanto restrita – com um forte poder de comunicação imediata. A canção deu título ao primeiro álbum de Jeneci (2010). Numa crítica a respeito, Sérgio Molina (2011) notava, além do “talento raro para a melodia de fácil apreensão” do estreante, um “curioso estranhamento” advindo, justamente, da combinação dos procedimentos típicos do pop adotados no álbum com letras de notável profundidade. Das quatro faixas em que via isso acontecer, três tinham a participação de Wisnik.²¹⁴

2.3.2.3 O pierrô

E a outra, a de Luiz Tatit: é ele o autor da letra de “Por que nós?”, registrada também por ele em disco no ano anterior e executada no espetáculo. A estrutura da música é bastante semelhante à de “Feito pra acabar”: uma sequência circular sem grandes variações pedindo a explosão do refrão. E a letra, mais uma vez, lhe dá profundidade. Falando especificamente dela, o mesmo Molina, dessa vez em crítica ao disco “Sem destino” (TATIT, 2010), afirmava que

Tatit lança mão das palavras para vestir de sentido a melodia pop de Marcelo Jeneci e ensinar como procede a mente-coração nas artimanhas inventivas: ‘são momentos lá dentro de nós (que) ganham cores na altura da voz’. É como se a melodia da canção não viesse mais nem da fala nem da música, mas de outro lugar, tão íntimo quanto protegido.

²¹¹ Informação disponível em < <https://zemiguelwisnik.bandcamp.com/track/feito-pra-acabar>>. Acesso em 24 set. 2018. A declaração de Wisnik (In: MESQUITA, 2011) de que teria feito “os versos de entrada e saída de cada estrofe [...], mas a coisa só se fechou com a parceria discreta e luxuosa de Paulo Neves” nos leva a crer que teve uma participação maior que a de seu parceiro na elaboração da letra.

²¹² Na descrição de Wisnik (in: idem, ibidem): “Dava para ter a ideia de uma música circular que, de repente, saltava para um verso gritante de impacto. A sensação é a de que a canção já existia, mesmo sem a letra ter sido composta.”

²¹³ Para o primeiro caso, tome-se a terceira estrofe: “vai saber / se olhando bem no rosto do impossível / o véu o vento o alvo invisível / se desvenda o que nos une ainda assim”; para o segundo, tome-se a primeira: “quem me diz / da estrada que não cabe onde termina / da luz que cega quando te ilumina / da pergunta que emudece o coração?”.

²¹⁴ “[...] o trabalho flerta com o viés brega de abordagem ‘pós-tribalista’, [...]. Tal expediente parece querer se legitimar, pouco a pouco, pela particularidade e cuidado dos arranjos e pelo curioso estranhamento que pode causar a profundidade das faixas 7, 8, 10 e 13”. (MOLINA, 2011)

De fato, essa espécie de jogo entre proximidade e distanciamento, atração por aquilo que está tão perto mas escapa, tornando o canto e a fala tão íntimos quanto estranhos, é a chave da compreensão de Lorenzo Mammi do que seria o estilo “maneirista” de Tatit. Mas antes de entrarmos no assunto, convém assinalar que o que Molina parecia ver ali não era exatamente a dicção específica de Tatit, mas sim o procedimento cancional em geral. Também Cláudia Neiva de Matos, em uma resenha a respeito de “Todos entoam” (TATIT, 2007), escolhe outro trecho desse mesmo refrão para concluir seu texto,²¹⁵ no intuito de frisar que se deveria entender Tatit tendo em conta toda sua variada produção, mas deixando claro que a canção abrangia mas também extrapolava esse ponto específico, ao dizer que ali se “proclama a força duradoura das vozes conjugadas”. (MATOS, C. N., 2015, p. 229) Tamanho poder de generalidade é algo incomum na produção cancional de Tatit, geralmente focada em cenas mais específicas. E, se isso ocorre no refrão (lembremos que a maioria das músicas de Tatit sequer possuem refrão), a letra que acompanha o resto da música (a parte “circular” se repete duas vezes, com letras diferentes) é ainda mais incomum, no sentido exatamente oposto: nunca Tatit parece ter falado tão claramente na primeira pessoa – do plural, no caso, posto que ali se tematiza a experiência do Grupo Rumo. Ainda que algo de sua típica ironia permaneça,²¹⁶ a sensação é a de que Tatit “baixa a guarda” nessa letra, permitindo-se uma aproximação do objeto “canção” muito maior que a de costume – mesmo que Molina tenha razão ao apontar que ali a canção parece vir de um “outro lugar” qualquer inacessível, o grosso da produção de Tatit não o entregava de mão beijada, antes permanecia em certo intervalo que apontava para ele; enquanto aqui, admite-se que não se sabe de onde vem não para manter o distanciamento, mas para admitir que vale se entregar à canção seja lá de onde vier: Tatit acata na letra tudo o que a melodia de Jeneci sugeria de passionalização, em lugar de apenas relativizá-la ou ironizá-la, como fez em outras ocasiões.

Estamos, pois, naquele terreno que anunciamos anteriormente: Tatit se despreendendo de seu estilo personalíssimo para adotar certos procedimentos mais usuais – ainda que de maneira original – do cancionero popular. O que alguns talvez possam interpretar como uma espécie de traição ao “espírito vanguardista”, mas talvez seja melhor compreendido como um movimento compatível com um tempo em que a ideia de vanguarda perdeu o sentido.²¹⁷ A

²¹⁵ “Sempre tem gente pra chamar de nós / Sejam milhares, centenas ou dois / Ficam no tempo os torneios da voz / não foi só ontem, é hoje e depois”.

²¹⁶ Em especial, no contraste e mesmo auto depreciação na passagem dos “milhares” e “centenas” ao “dois”.

²¹⁷ A vanguarda paulista talvez tenha dado o último suspiro nessa direção – não que nada de novo tenha surgido a partir de então, mas sim que o que houve de novo a partir de então surge em outro(s) paradigma(s), em que a ideia de “linha evolutiva” definitivamente definhara. De qualquer maneira, no arco do tropicalismo à vanguarda em que ela vigorou (ao menos para alguns), é interessante notar que o caminho percorrido por diversos cancionistas brasileiros cujos méritos estéticos costumam ser amplamente reconhecidos, segue menos no sentido que vai de um

crítica de Molina (2010) trazia já em seu título a ideia de que Tatit estaria garimpando “alternativas preciosas para renovar a trajetória do artesanato entre melodia e letra”, e, mesmo constatando que o músico se aproximava cada vez mais da melodia em detrimento da fala que caracterizava o projeto do Rumo, terminava-a constatando que “Assim como várias outras formas de arte, a canção popular artesanal neste início de século 21, atingiu um estágio sutil que dificulta sua comercialização em larga escala. ‘Sem destino’ parece sugerir que não há nenhum problema nisso”, afinal, “Tatit está aí, vem de longe e vai além. Depois do fim!”. (idem, *ibidem*) Parece-nos um tanto curiosa a comparação que Molina faz da situação da canção com as das artes plásticas e da música erudita – também abrindo mão do público ao abandonar o figurativismo e tonalismo – não por ser inaplicável à canção,²¹⁸ mas apenas por que, no caso específico a que o texto se referia, talvez fosse mais propício uma associação a certa volta do figurativismo e do tonalismo depois de seu abandono; mas, de qualquer maneira, parece-nos um acerto ver no disco um passo além – não necessariamente num sentido positivo, mas certamente não no de uma regressão – posto que o que ali há de “volta” parece só ter sido possível depois de um longo percurso. Também Mammì destacava, três anos antes, o caminho da carreira solo de Tatit rumo às formas tradicionais de canção, mas frisando que não se tratava de facilidade, e sim de uma reconstrução do “ofício do cancionista por dentro, camada por camada” (MAMMÌ, 2017, p. 94), que manteria, transformado, o básico de seu estilo, até chegar, em “Capitu”, ao resultado mais notável de uma “construção lenta do anonimato” (idem, *ibidem*, p. 100).

Debrucemo-nos pois um pouco mais na interessantíssima interpretação do filósofo a respeito da obra do músico, ainda mais relevante por nela se encontrar algumas colocações que já citamos a respeito do estado da canção brasileira nesse início de século, ou seja, o próprio

formato tradicional a um questionamento das fronteiras da linguagem que o inverso. Caetano Veloso, por exemplo, alcança no disco “Araçá Azul” (1973) “a culminância de um projeto experimental, marcado pelo construtivismo das vanguardas, [...] como um ímpeto sistematizador do que poderíamos chamar de ‘poética tropicalista’” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 10), e, a partir de então, “passa a dar ênfase cada vez maior à reinterpretação do lirismo tradicional, [...], ao mesmo tempo que continua a desenvolver o seu lirismo da banalidade cotidiana” (FAVARETTO, 1996, p. 45). Walter Franco, com a apresentação de sua “Cabeça”, no Festival Internacional da Canção de 1972, “rachou a cabeça da música popular brasileira” (Augusto de Campos, in: O SOM DO VINIL, 2013), gravando na sequência dois LPs altamente experimentais que davam continuidade àquela proposta – “Ou não” (1973) e *Revolver* (1975) – mas, em seu percurso posterior, “seguiu outras direções, principalmente o caminho das baladas meditativas” (Livio Tragtemberg, in: *idem, ibidem*). Caminho de certa forma semelhante ao que seguiria, na década seguinte, Itamar Assumpção. A ideia de dar um passo além na “linha evolutiva” o leva a suas maiores ousadias estéticas nos dois primeiros álbuns – “Beleléu, leléu, eu” (1980) e “As próprias custas” (1982). Após isso, “é impressionante notar – [...] – como Itamar caminha para o simples [...]. Começa experimental e termina um clássico, em uma estranha reversão de expectativa.” (RUIZ, 2006, p. 61. A esse respeito, ver o capítulo 3 de FERRAZ, 2013) Em se tratando da canção brasileira, nem tão estranha assim, como se nota.

²¹⁸ Voltaremos ao assunto mais adiante.

cenário que fez surgir a discussão a respeito do “fim da canção” serve de fundamento para sua análise estética, estando portanto no jogo de intersecções que nos propomos a pensar nesse trabalho.

Mammì observa que é no período pós-bossa nova que se solidifica propriamente uma tradição dentro da música popular brasileira, esse movimento instaurando, diremos, uma espécie de linha do tempo que, ao mesmo tempo que liga o presente a seus modelos mais antigos – ambos pertencendo à mesma linha – o separa deles – posto que, mesmo dentro dela, ocupam posições distantes. O momento em que se criava o termo MPB era aquele em que “a música popular deixava de ser fluxo contínuo e indeterminado de entretenimento musical e se tornava uma fonte, à qual se remontava com uma certa dose de reverência e precisão filológica”. (ibidem, p. 86) Daí o filósofo não hesitar em comparar essa situação da música popular com a das artes plásticas em outro período, para aplicar-lhe o termo que melhor designaria essa ligação/separação dos modelos antigos de uma mesma tradição: *maneirismo*; cujo significado seria “apenas que cada obra carrega nas costas todas as obras que foram criadas antes dela; é, querendo ou não, uma interpretação de todas elas; portanto, nunca é plenamente uma delas”. (ibidem, p. 85) Nesse quadro, São Paulo ocuparia um lugar especial, dada a ausência de uma tradição de música popular urbana propriamente paulista à qual se filiar. Mas, talvez justamente por isso, no momento histórico a que nos referimos, a música popular foi se constituindo em São Paulo – lugar em que mais se pensou a respeito dela de maneira teórica e procurando integrá-la à cultura brasileira – mais apontando para o futuro que para o passado: “surge uma classe de ouvintes para os quais a música popular faz parte de um projeto (político e existencial, além de estético) que se quer realizar, mais do que uma memória que se queira preservar”. (idem, ibidem, p. 88) Nesse ambiente, a música popular passava a se misturar às mais diversas manifestações artísticas, e tudo deveria fazer sentido ao mesmo tempo, “a autoconsciência gera um grau especial de reflexão, uma espécie de mais-valia conceitual” (ibidem, p. 89). Aqui nasceria a vanguarda paulista, essencialmente estudantil e irônica, no humor e na rede de referências em que se lançaria. E é aqui que estaria, segundo Mammì, o lugar de Tatit:

Ninguém enfrentou a ironia musical paulista com tanta transparência, bom senso e plenitude quanto Luiz Tatit. [...] no seu caso, o deslocamento em relação ao ambiente original da canção popular não é apenas uma condição: é o assunto principal, a própria razão de ser da sua música. Todas as canções de Tatit falam de afastamento, de amor apaixonado por um objeto que ao mesmo tempo está à mão e escapa. Mas não apenas falam: as próprias canções, letra e música, são esses objetos simples e ambíguos, oferecidos e escorregadios. (idem, ibidem, loc. Cit.)

Procurando então verificar na prática como se daria esse jogo entre aproximação e afastamento, o filósofo, voltando sua análise aos tempos do Grupo Rumo, chama a atenção para

as irregularidades. Essas remetiam à fala, mas nunca se constituíam propriamente como tal, e sim como uma cópia dela, já que os recortes aparentemente arbitrários só se tornavam música na medida em que eram reproduzidos com afinação perfeita. O que criaria uma espécie de estranhamento com relação à naturalidade da própria fala, que passa a ser vista como algo distante e sagrado. A constatação de que o intérprete não falaria, mas apenas reproduziria sua própria fala, leva Mammì (ibidem, p. 92) a concluir que “canto e fala não partem dele: estão ambos à sua frente, como objetos estranhos. É aqui que a separação do cantor da canção se torna separação do sujeito de si mesmo – e é aqui que Tatit escava seu lugar de poeta maneirista”. É nisso que o afastamento se manifesta. Tatit evitaria sempre a plenitude, o que o filósofo associa ao temperamento contemplativo do músico (certo distanciamento de si mesmo constituindo um lugar propício à observação) e à sua condição de músico e teórico, explícita e inegável no caso específico, mas também intrínseca à própria ideia de “poeta maneirista”, que seria, “por antonomásia, poeta filósofo, e o filósofo, como ensina a etimologia, é alguém que ama a sabedoria, mas não acredita possuí-la”. (ibidem, p. 93) Essa separação do sujeito de si mesmo, lida na chave do maneirismo que se sabe ao final de uma tradição sem corresponder realmente aos seus modelos e também, em nossa época, numa rede de signos saturada em que se pode caminhar de qualquer ponto a qualquer outro sem que nenhuma tradição realmente se mova ou que qualquer outra pareça se iniciar (a não ser essa do desenraizamento, que afinal não se finca em lugar nenhum e menos constrói que desmonta), estaria, de acordo com Mammì, por trás de toda produção de Tatit, mesmo nos momentos aparentemente mais banais: “o que Tatit arma para nós é um teatro metafísico, em que cada elemento tem a casca de uma coisa, mas por dentro é um conceito”. (ibidem, p. 94) Nada seria mais exemplar disso que as mulheres de Tatit. Amadas, próximas e distantes, a própria canção encarnada, e nela a separação entre sujeito e objeto.

Como se nota, Lorenzo Mammì joga todas as fichas de sua interpretação na metalinguagem. Sem desligar a análise da materialidade atual (é nesse texto que ele expõe a ideia do “deserto incontaminado” formado pela densidade da rede de signos contemporânea, que citamos ao abordar a questão dos cânones), prioriza-se um ponto de vista interno – o desenvolvimento estético da linguagem da música popular no Brasil – para se pensar o lugar de Tatit nela, e sua postura diante dela. Procedimento um tanto raro nos estudos sobre música popular, comum nas análises estéticas tradicionais referentes às chamadas altas artes.

Se o teórico Tatit seria o primeiro a concordar que categorias usadas para as altas artes podem sim – contanto que adaptadas ao objeto – ser perfeitamente válidas para a análise de canções (lembramos que, no nível profundo ou tensivo, todas as artes parecem poder ser

avaliadas em termos de concentração/extensão), o músico parece divergir do alto grau de autoconsciência, profundidade e reflexão conceitual que o filósofo atribui a suas criações, ou, ao menos, se de fato elas carregam tudo isso, que o resultado tenha sido intencional. É verdade que – fingimento ou não – o Luiz Tatit real parece ser de uma modéstia e simplicidade digna de um personagem de suas canções.²¹⁹ De qualquer modo, perguntado pelo próprio Mammì a respeito do papel da teoria em suas composições (lembrando de várias delas em que o ato de compor ou interpretar apareciam nitidamente como tema), o músico respondeu que compunha como a maioria, sem teoria alguma, e se esses temas acabavam aparecendo vez em quando nas letras, era porque não se poderia escapar da própria biografia: mesmo fictícias, as canções refletiriam as preocupações de seus autores, daí que temas semióticos apareceriam em suas letras assim como a marginalidade no rap ou namoradinhas nas canções da jovem guarda. (TATIT, 2007, p. 388-389) Mais à frente, perguntado ainda pelo filósofo, agora sobre o fato de suas composições estarem então se aproximando mais de formas tradicionais, o semioticista argumenta que os recursos entoativos do início de carreira continuavam presentes, mesmo dialogando com a música pop; mas o que no entanto podia parecer, diremos, uma defesa da “qualidade artesanal” frente à suposta acusação de “diluição no industrial” recebe, em verdade, valoração inversa: “não sei fazer uma música pop pura e simples. Se soubesse, e esses resultados não parecessem artificiais, comporia diretamente para o mercado, como o Sullivan e Massadas. É que não sei fazer isso tão bem quanto eles.” (idem, *ibidem*, p. 417)

Seja qual for a(s) parte(s) do cérebro envolvida(s) no processo de composição, qualquer análise a respeito de sua obra musical deverá constatar sim certo distanciamento do autor. O estranhamento de que nos falava Mammì, nas idas e vindas entre canto e fala (o canto parecendo fala, mas tratada como se fosse canto, tudo parecendo então estranho e ultrapassando o sujeito) poderia ser pensado, usando-se as ferramentas teóricas do próprio Tatit, como efeito de uma assunção radical do procedimento figurativo: a exacerbação da entoação, quebrando o efeito “hipnótico” da melodia, “despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito de magia. Nivelava sua relação com o ouvinte”; (TATIT, 2002, p. 13) esse rompimento e nivelamento não podendo deixar de ser pensado como certo distanciamento, a exigir alguma racionalização, evitando plenitudes e arrebatamentos. E as letras correspondem perfeitamente a isso, tematizando diretamente esse temor dos extremos, ou através da exposição de

²¹⁹ Vale uma anedota para ilustrar esse ponto: Zélia Duncan conta que “Nas apresentações de ‘ToTatiando’ em que ele esteve presente, e onde Tatit e sua obra são o motivo de todo nosso trabalho e dedicação, ele entra na fila pra cumprimentar, como se não tivesse nada a ver com aquilo” (in: LICHOTE, 2013)

personagens “arreatados” com tamanha ingenuidade que só podemos vê-los de fora.²²⁰ O humor melancólico que exala dessas construções – que tantas vezes fez com que se as aproximasse da figura clássica do pierrô²²¹ – insistamos, já se encontra na expressão musical: na fragilidade da fala que não ousa/é impotente para arrebatá-lo e a si mesma, no espaço que essa mesma ausência de magia deixa aberto para o humor, ao não esmagá-lo com a melodia, mas também pelo risível da própria situação de um canto que não encanta (mesmo que reencantando num segundo nível, calcado nesse próprio “não encantamento”), posto que “o canto que deixa transparecer as entoações subjacentes da fala já é em si engraçado”. (TATIT, 2007, p. 390)

A descoberta do vínculo fundamental entre música popular e fala cotidiana, base de toda a concepção teórica de Luiz Tatit, está também na origem do “canto falado” que o marca como cancionista. O Grupo Rumo procurou explicitar esteticamente essa descoberta, desenvolvendo a canção a partir daquilo que acreditavam ser seu elemento mais básico – achando que por aí se poderia retomar a “linha evolutiva” da música popular (o nome original do grupo era “Rumo de Música Popular”: como em outros momentos da evolução do cancionário nacional, aqui a busca pelo novo se dava *também* dentro de certa continuidade) – trabalhando na intersecção entre a melodia da fala e a da música.

Para José Miguel Wisnik (1987), a descoberta do caráter “falado” da música os levou a flagrar também o caráter “musical” da fala, e por aí encontra uma explicação para o duplo e simultâneo efeito de humor e melancolia: perceber o canto que habita a fala seria desvelar seu “caráter pulsional, latente, de figura inconsciente”, donde o riso causado pelas canções, que desvelariam “um recalcado”, fazendo a “anatomia de um cotidiano onde a música da fala na nossa língua materna é nossa máscara, nossa persona coletiva, invisível para todos”. (idem, *ibidem*) Riso nervoso, portanto, “às vezes compulsivo, porque, bem entendidas [as canções], elas nos remetem ao vazio da máscara, à falta; uma poética anti-expressionista muito próxima

²²⁰ Dentre inúmeros possíveis exemplos, ouça-se, para o primeiro caso, “Felicidade” (in: TATIT, 1997) ou “Amor e rock” (in: TATIT, 2000); para o segundo “Olhando a paisagem” (in: GRUPO RUMO, 1986) ou “Haicai” (in: TATIT, 1997). Voltaremos logo ao assunto.

²²¹ Tatjane Albach procura, em sua dissertação de mestrado a respeito de Tatit, dentre outros aspectos, estabelecer uma relação entre a obra do cancionista e a *commedia dell'arte*: “tornou-se perceptível a presença do Pierrô em diversas canções de Tatit, por certa melancolia nelas evidente, instaurada na voz, nas letras, na música e em sua performance. Além disso, muitas de suas composições que tematizam a mulher revelam proximidades dessas personagens com a persona da Colombina, a qual o eu-lírico das canções persegue insistentemente”. (ALBACH, 2012, p. 13) Já na época do Grupo Rumo, José Miguel Wisnik (1987) afirmava que “o personagem protótipo que a voz de Tatit encarna é o pierrô, aquilo que ainda possa haver de solitário, inocente, chapliniano, no habitante da metrópole mergulhado no mundo da concorrência”. Não esqueçamos também que, em um dos discos de estreia do Grupo Rumo (1981), era Tatit quem interpretava “Pierrô apaixonado”, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres.

do anti-clímax e do silêncio”. A dicção do Rumo, estando ligada, enfim, “ao sentimento do vazio, à angústia da falta, e à nossa crédula resistência a ver, a inocência crônica”. (idem, *ibidem*) Essa perspectiva psicanalítica com que Wisnik abordava o trabalho do Rumo (e especialmente o papel de Tatit dentro dele) ainda na década de 1980, nos remete ao conceito freudiano de “inquietante”, espécie de sensação angustiante advinda do encontro com aquilo que nos parece ao mesmo tempo enigmático e conhecido há muito tempo, estranhamente familiar.²²²

Como se nota, além de mais um dos duplos de Wisnik, a noção de estranhamento, jogo entre proximidade e distanciamento que caracterizava a interpretação de Mammì está também aqui presente. Se o ponto de fuga da interpretação do filósofo estava na noção de “poeta maneirista”, como aquele que inevitavelmente carrega uma pesada tradição sem poder se sentir tão plenamente nela integrado como seus modelos clássicos, o do literato – sem negar o primeiro – acrescenta-lhe outro (também não ausente do primeiro, mas aqui de maneira mais decisiva) que seria essencial para a compreensão do lugar ocupado pelo cancionista: sua paulistanidade.²²³ No texto “Te-manduco-não-manduca; a música popular de São Paulo” (2004c, p. 301-317), afim de interpretar uma canção de Tatit, Wisnik recorre às considerações de Georg Simmel a respeito da vida nas metrópoles para assinalar duas atitudes mentais típicas – opostas e complementares – que emergiriam em decorrência da pressão exercida sobre os habitantes de grandes cidades entre o peso da indiferenciação e a necessidade de ser diferente: por um lado, a busca pela excentricidade, por outro, “a atitude *blasé* daquele que, saturado de estímulos e indeterminações, [...], embotou a capacidade de diferenciar e desvaloriza tudo e todos.” (*ibidem*, p. 310) Entre elas estaria a postura racionalizante como proteção contra os choques contínuos, que explicaria o típico comportamento metropolitano médio de reserva

²²² “A ligação hoje clássica entre o estranho e o recalque está no fato de que, como bem demonstrou Freud, nem tudo o que é assustador ou sinistro evoca o sentimento do estranho, mas apenas aquelas situações em que, justamente, há também subversão da lei do recalque, fazendo com que aquilo que deveria ter permanecido ‘secreto e oculto’ venha à tona. Além disso, há também outros aspectos ressaltados por Freud que apontam para a dimensão infantil presente no estranho - o pensamento mágico e a repetição - que, junto com o retorno do recalque, são elementos sempre presentes na *experiência* do estranho. A separação entre as realidades interna e externa, entre eu e outro, também é evocada por Freud ao analisar um dos temas recorrentes ao estranho - o fenômeno do duplo: ‘[Sua explicação remonta a um] período em que o ego não se distinguiu ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas. Acredito que esses fatores são em parte responsáveis pela impressão de estranheza, embora não seja fácil isolar e determinar exatamente a sua participação nisso’”. (COELHO JR; MARTINI, p. 373-374)

²²³ Estando o ponto que passamos a expor em um texto a respeito da música de São Paulo, é natural que ali Wisnik carregue mais nas tintas que se referem a esse aspecto. A concordância do intelectual quanto ao lugar “maneirista” de Tatit pode ser confirmada nos comentários a respeito dele feitos em “O FIM da canção” (2010), onde a aparição do cancionista, depois de todo um passeio por aquilo que acabou ficando consagrado como a linha mestra da história da música popular brasileira, se dá justamente na chave de suas possibilidades contemporâneas, Mammì então naturalmente servindo como uma de suas referências principais.

defensiva. Aplicando essas considerações de volta à música da cidade de São Paulo, Wisnik – num salto dialético que talvez possamos considerar como um típico brotar do “lugar fora das ideias” – considera haver certa lírica paulistana que trabalharia uma nova sensibilidade, nascida justamente da insensibilidade à qual se vê empurrada, “indo fundo nos meandros sutis do conflito entre a insensibilidade automática de quem é insensivelmente exposto à violência dos estímulos citadinos e a extrema sensibilidade que subjaz a essa própria insensibilidade”. (ibidem, p. 312) Daí a interpretação que Wisnik dá à canção “Felicidade”, mas que certamente pode ser estendida a quase toda sua obra: “um mecanismo sutilíssimo no qual reconhecemos, em seus disfarces, muito da nossa sensibilidade comum, coexistente com a dificuldade, o medo e a impossibilidade de sentir”. (ibidem, p. 313)

Por esse caminho – o de buscar uma interpretação na dialética entre processo social e forma cancional – considerando que a experiência do choque constante e da dissolução das formas mais tradicionais de relações humanas se generalizaram para muito além das nascentes metrópoles de que nos falava Simmel, atingindo níveis estratosféricos em tempos de “modernidade líquida”, não seria difícil, empurrando a análise de Wisnik um pouco mais longe, considerar que, um pouco como Machado encontraria sua solução estética na incorporação da volubilidade típica das elites de sua época, Tatit e seus personagens a encontrariam na incorporação da – diremos – *precariedade* a que são submetidos os indivíduos nos tempos ditos pós-modernos, condenados ao ritmo alucinante de um presente para o qual o passado não serve mais de referência nem o futuro de horizonte, a uma existência sem qualquer segurança ou previsibilidade, soterrados de estímulos e indeterminações de toda ordem. Mais precisamente, o que o autor incorpora são as barreiras psíquicas criadas para minimizar o sofrimento que tal estado de coisas acarreta.²²⁴

O que harmoniza-se perfeitamente com a evitação da plenitude de que nos falava Mammì, facilmente observável em canções escolhidas para o repertório do show. A já clássica “Essa é pra acabar”, que costuma encerrar todas as apresentações do cancionista, já foi descrita por Wisnik (1987) como “o fim do show como meta-canção, metamanifesto, clímax ao contrário. Antifinal feliz”. Sempre capaz de empolgar os aficionados e fazer rir os ainda não

²²⁴ A despeito das intenções do compositor, bem entendido. Também aqui, assim como no Machado de Schwarz (2012c, p. 172), “seria o caso de falar em forma latente, por oposição à forma ostensiva.” Levando-se adiante uma interpretação estética nessa chave, uma possível pergunta a se fazer seria aquela a respeito do potencial crítico dessa formulação; examinar nesse caso específico a questão que Fabio Akcelrud Durão (in: FENERICK, 2007, p. 15) levanta para a vanguarda paulista como um todo: “seria interessante perguntar-se, a respeito dos limites da ironia como instrumento de denúncia, se ela não poderia afinal produzir o efeito contrário, o de uma identificação masoquista com aquilo que deveria ser o objeto da crítica”.

familiarizados, a canção insiste em, se não se autodepreciar, frisar suas próprias limitações: “Não serve pra ouvir e deixar feliz / Feliz da vida / Não serve pra cantar porque ela / É até meio comprida / Não serve pra dançar / Não serve pra entreter / [...] / É pra acabar com a história / Que esse show tá meio chocho / [...] / Acaba o repertório / E a gente fica com vergonha”²²⁵, e para o público que insiste em se deixar levar – no espetáculo gravado em DVD, a plateia não se contém em acompanhar a canção com palmas, para o que certamente contribuiu o arranjo escolhido, que acaba escondendo na maior parte do tempo o característico violão de Tatit (não tão facilmente “acompanhável”) em benefício de uma roupagem mais marcada, fluida e pop, com destaque para baixo, bateria e piano – a letra não cansa de chamar os ouvintes de volta à racionalidade protetora de arrebatamentos: “Se tudo acaba um dia / Então porque que não agora / [...] / É pra lembrar vocês / Que existem outros compromissos / [...] / Tem hora que é do show / Tem hora que é da vida / E os dois estão ligados / Pela porta da saída / [...] / Vocês também tem mais o que fazer”. Feita especialmente para esse momento já consagrado pelo hábito em apresentações de música popular, quando o público pede a volta do(s) artista(s) ao palco para uma espécie de despedida, ocasião que não raro acaba se constituindo como o ápice emocional do espetáculo e que por isso mesmo, conforme a empolgação mútua, pode acabar se prolongando algumas vezes, a canção de Tatit trata de cortar os arroubos, sem deixar de constituir-se sim como momento de certo enlevo – no caso em questão, o clima registrado na gravação mostra como a escolha do arranjo mais “animado”, com todos os músicos cantando juntos, é compatível com a composição – resultando daí uma espécie de gozo no mesmo ato em que se trata de evitá-lo, encantamento a celebrar sua própria finitude, felicidade apontando para sua inevitável quebra sinalizada pela porta da saída que separa show e vida.

Da perspectiva da metalinguagem do autor diante de um objeto – a canção – que aparentemente estando ao alcance sempre lhe escapa, e/ou da perspectiva do habitante da grande metrópole procurando proteger sua sensibilidade do excesso de estímulos dessensibilizadores absolutamente fora de controle, há de fato, no essencial da dicção criada por Tatit, uma força que não se pode dominar. Encarnada nos jogos entre a melodia da fala e a fala da melodia a despertar o “estranhamente familiar”, e também encontrando correspondência nas letras. Muitas vezes, em textos expressamente anti-excessos: vimos o caso de “Essa é pra acabar”, mas há diversos outros exemplos. “Amor e rock” (in: TATIT, 2000) “suspende o amor” e fica só com o rock, dispensando tanto um amor demasiadamente “enfadonho” quanto

²²⁵ O típico canto falado de Tatit, com suas irregularidades características, aqui predominam: seguimos a divisão de versos do encarte do DVD, mas certamente outras tantas seriam possíveis.

outro demasiadamente “vivo”; “Luar” (in: TATIT, 1997) aceita a tradicional associação do mesmo com a paixão para inverter-lhe a valoração: um “risco permanente” que “sempre queima gente”, devendo ser evitado por ser sempre enganador, “pega quem quer ser feliz e lança o mal bem na raiz”; em “Modular paixões” (in: MEHMARI, 2007), Tatit realiza um movimento irônico ao preencher a melodia fortemente passional de André Mehmari com um paradoxal manifesto anti-paixão.

Nesse sentido, a canção que dava título ao álbum de 2010 e que abre o DVD, “Sem destino”, mantém a ideia dessa força que não se controla, mas de modo diverso. Aqui, o indivíduo perde a autonomia e tem alguma consciência disso. A melodia possui basicamente duas partes, a primeira repetindo-se quatro vezes (com algumas pequenas variações rítmicas e de altura, mais por exigências prosódicas) com letras diferentes, a segunda servindo como refrão, ocorrendo entre as quatro anteriores e ao final. Atrelada à fala e ao caráter figurativo que evita maiores arrebatamentos, exhibe no entanto vários tonemas suspensivos e ascendentes que deixam entrever a tensão emotiva. No texto, vemos não a habitual pregação da temperança diante dos riscos a que uma entrega sem moderação ao êxtase poderia trazer, mas antes um lamento de alguém que se vê inelutavelmente já dentro, levado por essa força que não controla e que é, ao mesmo tempo, incapaz de fornecer qualquer sensação de êxtase: se há de fato, em sua obra, sempre certa sensibilidade querendo se preservar da dessensibilização geral, pode-se afirmar que, aqui, a segunda está prestes a vencer, a tradicional moderação transmutando-se em desespero. O significado mais forte de “destino”, aqui, parece ser o de “direção”; o eu-lírico se vê jogado ao acaso,²²⁶ é incapaz de tomar em mãos os rumos de sua vida,²²⁷ o que não pode deixar de resultar em infelicidade.²²⁸ De maneira que aquilo que em sua obra costuma aparecer de maneira mais subentendida surge, aqui, de modo explícito.

Mas é fato que essa “força estranha” aparece em sua obra, de maneira mais marcante, personificada em figuras femininas. Conforme assinalou Lorenzo Mammì (op. Cit., p. 93), nas canções de Tatit, as mulheres “são indiferentes quando alguém se apaixona por elas. Quando elas se apaixonam, são incompreensíveis. [...] Dá a impressão de que elas sejam também mudas, como estátuas ou figuras alegóricas. Ao mesmo tempo, são extremamente espontâneas,

²²⁶ “Vivo assim na vida sem previsão / Todo mundo tem destino, eu não / Nunca os fatos são de fato fatais / Não confio na fortuna jamais / Puro acaso e nada mais”.

²²⁷ “Era pra eu já ter encontrado um amor / Era pra eu já ter esquecido o anterior / Era pra eu já ter aprendido a sonhar / Era pra eu correr o mundo e voltar / Mas viagem sem destino, não dá”.

²²⁸ A quarta estrofe é a própria imagem da depressão: “Quem não tem o seu destino / Chega a noite / Pensa que tudo acabou / Se levanta muito cedo / Nunca sabe bem / Por que que levantou / Nada tem urgência para cumprir / Pode virar do outro lado e dormir / pode ficar nessa até o entardecer / Todos os amigos vão entender / Levantar sem ter destino / Pra quê?”

incapazes de seduções ardilosas.” Sem que isso deixe de continuar se verificando, aqui também, no entanto, será preciso admitir que o cancionista demonstra, naquele início de 2011, querer apontar para novas direções em sua obra. Não apenas no disco então recém lançado,²²⁹ mas igualmente na escolha de canções de seus discos anteriores que – não sendo parceria com nenhum dos outros músicos sobre o palco – constituiriam o repertório a ser gravado para o DVD. Referimo-nos especialmente às personagens femininas de “A companheira” e “Capitu”.

É nesta última, como já assinalamos, que Mammì (op. cit., p. 100) vê “o resultado de uma construção lenta do anonimato”, e por isso mesmo acredita que ela teria chances de se tornar um clássico, dado seu potencial para se desprender do autor, tornando-se “obra coletiva”. O filósofo observa esse “desaparecimento” do autor em pelo menos dois níveis que se correspondem: o musical, em que “raras vezes Tatit se entregou às convenções da canção com tanto abandono”, e o textual, em que “o eu do narrador desaparece”. (ibidem, loc. cit.) No primeiro nível pontua como exemplo o fato da canção possuir um refrão bastante nítido, no segundo, a total entrega do personagem aos encantos de Capitu. No entanto, ao mesmo tempo em que mergulha o autor no anonimato, a construção não poderia ser mais característica dele, posto que se constitui como “momento em que todas as mulheres de Tatit convergem para sua raiz arquetípica, a Capitu de ‘Dom Casmurro’; e a ironia de Tatit também remonta a seu original, Machado de Assis”, o erro de Bentinho sendo agora redimido pela capitulação pacífica, “os olhos de ressaca já não são vórtices que sugam e afogam, mas telas de computador, nas quais se pode navegar a perder de vista.” (ibidem, loc. cit.)

Parece-nos possível acrescentar outro ponto em que, literalmente, as digitais características do músico transparecem na canção: o acompanhamento feito ao violão. Nesse sentido, a própria canção parece construir internamente o caminho da originalidade única ao anonimato possível dos cânones: tanto na gravação original de Tatit (2000) quanto nesta executada no show, a música se inicia acompanhada unicamente do violão de Tatit, que aos poucos parece ir desaparecendo com a entrada dos outros instrumentos (de maneira mais decisiva no espetáculo), num crescendo que culmina no refrão que, como vimos, é o ponto

²²⁹ Aqui estariam Jacimara e Jaqueline, de “Quando a canção acabar”, que já comentamos, mas à qual convém voltar para assinalar que elas parecem possuir um estatuto ainda mais diferente do de Capitu, tendo por base aquele normalmente atribuído às mulheres de Tatit. O tradicional pierrô, cuja ingenuidade diante do mistério das mulheres nos faz rir, está aqui não capitulando – como diante de Capitu – mas ausente. Mesmo que elas possam ser um tanto incompreensíveis, a posição do narrador é antes a do sábio que procura demonstrar uma tese através da fábula e suas figuras alegóricas que a do sujeito arrebatado a nos despertar ternura, melancolia e distanciamento. O compositor, aqui, agarra o assunto, em lugar de nele se perder ou vê-lo se evaporar. As personagens femininas, aqui, a nosso ver, estão mais a seu serviço que indiferentes a ele. Algo muito semelhante ao que ocorreria com Palmira e Elvira de “Mais útil”. (in: TATIT, 2016)

máximo em que o filósofo vê o autor “apagar-se”. Mesmo que também essa característica pareça, por vezes, vir se diluindo no seu trabalho, uma visão condigna de sua obra não estaria completa sem que se ressalte também esse aspecto: Luiz Tatit sempre compõe ao violão,²³⁰ e seu trabalho com ele passa, ou ao menos passou, segundo o próprio, por uma busca “meio autista de um som exclusivo”, (TATIT, 2007, p. 423) que parece alinhá-lo – menos no resultado que no processo – a João Gilberto. Ligada, no início, à intenção de renovar a música brasileira que caracterizou alguns dos trabalhos da chamada vanguarda paulista, essa procura de novos recursos para a composição levou o cancionista a fazer com que o instrumento “sustentasse a condução entoada da voz, apoiando os acentos naturais da fala cotidiana, desprezando qualquer regularidade de compasso e mesmo qualquer orientação harmônica”. (idem, ibidem, p. 422) Ainda que isso tenha se atenuado com o tempo, deu base para o processo composicional absolutamente original que continua sustentando suas criações: em Tatit, o violão também fala, segue e sugere inflexões entoativas. A harmonia nunca ocupa um papel central em suas composições, e daí a dificuldade de traduzi-las no tradicional formato de cifras para *songbooks*.²³¹ suas sonoridades se relacionam a um trabalho intuitivo e mesmo físico no braço do violão, sempre em diálogo com possibilidades prosódicas, muito mais que a qualquer pensamento relacionado à tonalidade.²³²

E para isso também contribuiu a influência de outro cancionista: Gilberto Gil. Em especial, uma apresentação na USP no início dos anos 1970 deixou fortes marcas em Tatit, que viu ali “uma mobilidade rítmica impressionante, percorrendo todo o braço do instrumento, usando às vezes uma só corda, às vezes três e de repente batia as seis para obter mais intensidade. Parecia outro instrumento”. (idem, ibidem, p. 423) Mas frise-se: o que

²³⁰ “Acho que ‘eu tenho um companheiro inseparável / Na voz do meu plangente violão’, [...]. talvez meu violão não seja plangente, mas sua companhia é fundamental para que eu componha” (TATIT, 2007, p. 421); “Enfim, não sei criar melodias sem esse auxílio providencial do meu companheiro inseparável de composição”. (idem, ibidem, p. 424)

²³¹ Daí um dos motivos para a criação da série “Luiz Tatit, voz e violão”, que disponibiliza na internet vídeos no formato exato sugerido pelo título, com direito a closes no trabalho dos dedos do músico sobre o instrumento. Em seu site, Tatit comenta a respeito do projeto: “Há, no meu repertório, diversas canções que cultivam essa cumplicidade [entre a melodia, o que ela diz e a condução dos dedos sobre as cordas do instrumento] e que, portanto, pedem para ser exibidas em seu formato de composição, [...]. As versões aqui apresentadas são de fato cruas, mas permitem expressar um artesanato sonoro que em geral desaparece entre os diversos timbres que compõem a textura geral dessas pequenas obras quando gravadas. [...]. Até o momento, sempre que me pediam as cifras dessas canções, respondia que o nome dos acordes pode ajudar a tocá-las, mas os resultados sonoros obtidos serão certamente muito diferentes do que se ouve nas gravações. Agora, com esses breves vídeos, posso dizer simplesmente: o acompanhamento é assim, veja aí!”. (Disponível em: < <http://luiztatit.com.br/pagina/?id=7/voz-e-violao.html> >. Acesso em 16 out. 2018)

²³² “Meu violão é intuitivo. Sempre toquei do mesmo jeito. Nunca li partitura para violão. Não acompanho música com os acordes. Sempre há uma linha em meu violão que vai solando junto. Isso é o que me dá as dicas para que eu componha”. (Luiz Tatit, in: BOZZO JR, 2000)

impressionou o jovem paulistano foi menos o que essa exibição deixava entrever do “instrumentista virtuoso” do que do “cancionista superdotado”, posto que “a questão não era só tocar. Era tocar e cantar como um só acontecimento”. (ibidem, loc. cit.)

Esses os dois motores básicos do estilo personalíssimo do violão de Tatit: a busca por um novo rumo de música popular baseado na entoação e a união de tocar e cantar que viu em Gilberto Gil; e é exatamente entre eles que o compositor coloca o acompanhamento elaborado para “A companheira”: o arpejo é feito sobre apenas três cordas, em lugar das quatro ou cinco habituais, “e isso é herança do toque do Gil que usa só os elementos necessários para o seu efeito violonístico (...), mas elas perseguem as inflexões entoativas, procurando sustentá-las, e só viram acordes, [...], no refrão (que não é bem um refrão porque a letra vai mudando)”. (idem, ibidem, p. 424) Aqui, a opção para o registro do DVD foi a de manter essa construção nítida o tempo todo (qualquer outra opção, nesse caso, talvez descaracterizasse demasiadamente a canção): Tatit canta, Arthur Nestrovski reproduz com fidelidade o desenho violonístico original, e o único acréscimo a essa estrutura está no violão de Jonas Tatit, que produz ornamentos a partir do primeiro “refrão”.

Se de fato as personagens femininas são centrais para que se compreenda a obra do músico, quiçá esta merecesse especial atenção, posto que, de acordo com o próprio, ela “talvez seja a música dessa temática que mais me satisfaz”. (ibidem, p. 419) Para isso pode ter influenciado o fato de a canção ter caído no gosto de muitos intérpretes;²³³ mas atentemos que a declaração acima foi dada em resposta a uma pergunta de cunho bastante pessoal feita por Geraldo Leite (ex-integrante do Rumo, gozando portanto de intimidade com o músico), sobre a canção em questão ser ou não, dado o “jeito de ser e estilo de vida” de Tatit, aquela que mais se aproximaria de seu “modelo ideal, de procura, relação ou paixão”. (in: idem, ibidem, loc. cit.) De fato, há uma diferença fundamental entre essa companheira e outras mulheres que frequentam seu repertório, como Matilde, Odete, Sofia ou Diva Silva Reis. Verdade que a figura do pierrô pode ser associada ao narrador em todos os casos, na fragilidade da entoação, na inocência crônica da narração. No entanto, enquanto nos outros casos a figura feminina é sempre o outro envolto num mistério que não se pode decifrar, e a insistência ingênua do narrador em continuar sofrendo/lutando por aquilo que não se pode alcançar soa ao ouvinte como tola e tenra, o que o pierrô encontra na “companheira” é antes um espelho que uma

²³³ O site de Luiz Tatit registra, além das suas próprias, outras duas gravações da canção, por Zélia Duncan e Tatiana Parra. (Disponível em < <http://www.luiztatit.com.br/composicoes/> >. Acesso em 16 out. 2018) Na entrevista que encerra “Todos entoam” (TATIT, 2007, p. 419), o autor informa que também Suzana Salles e Arnaldo Antunes a interpretaram em apresentações.

esfinge: finalmente há compatibilidade. Se antes havia sempre a frustração que levava o narrador a ir obsessivamente mais além – o que não podia deixar de fazer com que o autor, e mesmo o receptor se descolassem do personagem, vendo-o de fora – o que temos agora é que a obsessão vem dela, e no lugar de certa incomunicabilidade o que parece surgir do relacionamento é uma espécie de sabedoria construída pela experiência comum. A ironia decresce, com ela a distância entre narrador e objeto, bem como a do ouvinte, que pode com maior facilidade deixar de olhar o personagem-narrador de fora e tomar para si o relato: por um caminho diferente – posto que aqui a melodia é ainda bastante característica de Tatit – aqui também, como em “Capitu”, a canção se descola um pouco do compositor e torna-se mais acessível a outros intérpretes.

Mas note-se: sem que o autor abra mão de suas tradicionais proteções psíquicas, jogos entre aproximação e distanciamento e posição contemplativa de que nos falavam Mammì e Wisnik. Pelo contrário. Depois de irem juntos ao bar e ao trabalho, pensarem em parceria como quem compõe, unidos se sentirem tristíssimos e em seguida felicíssimos, a música conclui com os seguintes versos: “Isso também durou só um dia / Chegou a noite acabou a alegria / Voltou a fria realidade / Aquela coisa bem na metade / Nunca a metade foi tão inteira / Uma medida que se supera / Metade ela era a companheira / Outra metade era eu que era”. Uma variação daquela evitação dos excessos que vimos em outras canções, como se nota. A novidade, aqui, é que se chega a ela através de um personagem feminino, caminho pelo qual o distanciamento costumava se dar de outra forma, não tematizado diretamente, mas pela própria distância inalcançável das figuras descritas e na inocência, no limite inverossímil, do narrador que se perdia atrás delas.

A “metade”, ou, se preferirmos a clássica noção aristotélica, o “meio-termo”, é o lugar em que Tatit busca seu conforto. Vimos como isso fazia parte também de sua produção teórica, que procurava tirar o foco dos extremos binários para examinar o que acontecia entre eles, considerando que tanto a aceleração quanto a desaceleração extremas trariam a “escuridão” para a apreensão estética. Vemos agora que isso também se reflete em sua produção artística, o “meio-termo” aparecendo, inclusive, como tese central de seu segundo disco da carreira solo, talvez o mais conceitual de todos, não à toa intitulado com a primeira faixa do álbum, “O meio” (TATIT, 2000). Segundo ele (in: HADDAD, 2000), tratava-se ali da “valorização da duração em detrimento das polaridades”. Em outra entrevista, exemplificava com a própria história da música popular brasileira: a bossa nova e a tropicália eram sempre assinalados como fatos marcantes, em detrimento daquilo que duraria no tempo; seu álbum buscava o movimento

inverso, fazer do meio a saliência, “evocando exatamente esse período de duração e, daí, acho que entra esse período de felicidade, o período do meio”. (in: BOZZO JR., 2000)

Daí Geraldo Leite ter acertado quando perguntou ao músico se, dentre as músicas com temática feminina, “A companheira” não seria aquela que mais combinaria com seu “estilo de vida”: há ali uma sobriedade no relacionamento que está ausente das demais relacionadas ao mesmo assunto, que certamente condiz muito mais com a pacata vida do professor que – mesmo envolvendo também atividades artísticas – está muito mais próxima da de Kant que da de Cazuza.²³⁴ O curioso – e esclarecedor – é que, embora essa seja a música de temática feminina que mais agradou Tatit, ele tenha feito muitíssimo mais canções no estilo que enfatizavam a disjunção, e não a união, a distância irônica e melancólica, e não a complementaridade feliz e harmônica. Um breve olhar sobre o cancionário nacional provavelmente comprovaria que isso se repete também em todos ou quase todos os compositores, o que talvez signifique que seja mais fácil falar (ou se fazer ouvir) na discórdia que na concórdia. Mas é inevitável concluir que, se aquela foi mesmo a música o deixou mais feliz, algo em seu processo criativo o empurra para a “infelicidade”.

No cotejamento entre o viés teórico e o artístico encontrávamos, em Wisnik, plena correspondência – a figura do aleph e a do Orfeu reunindo coisas aparentemente as mais distantes mas fazendo-as soar juntas, a promessa de felicidade sobrevivendo a despeito de tudo em meio ao veneno remédio do país – como se lógica discursiva e expressão estética fossem diferentes manifestações de um mesmíssimo fenômeno. Algo um pouco diferente ocorre em Tatit. Não que nele o viés estético não encontre correspondência no teórico, pelo contrário, vimos já certa coincidência entre eles na entoação servindo de base a ambos, bem como em certa preferência do meio como caminho. Não seria também difícil considerar que a sistematização completa do universo cancional pelo viés semiótico – que em detrimento dos traços específicos privilegia o genérico – pode ser perfeitamente compatível com a proteção psíquica distanciada que vimos existir em suas canções: a “arquicanção”, reunindo em potência todas as possibilidades que canções individuais possam desenvolver em ato, pode remeter a uma espécie de ataraxia, fortaleza racional geral imperturbável por eventos específicos. Mas

²³⁴ “Luiz Tatit acorda cedo. Às 07h começa a trabalhar – compor, ler, escrever – e segue assim até 12h30. É o período no qual produz mais. Depois do almoço, retoma a atividade com menos ímpeto (“Sem a mesma avidez”, explica). No fim da tarde, para. Calça o tênis e parte para a caminhada diária que, há 20 anos, faz na USP [...]. Não corre, pois a coluna não permite. Todo dia, pelo mesmo caminho. O cotidiano metódico do compositor e teórico da música popular brasileira (“Uma vida supersistemática; nesse ponto sou mais acadêmico que músico”, brinca) revela um tanto da engenharia de sua obra – ao mesmo tempo cerebral e sensível, atenta à grandeza dos detalhes do cotidiano.” (LICHOTE, 2013)

por aqui também há, não exatamente oposição, mas certa complementaridade: o grosso da pesquisa vai por esse caminho, cada vez mais abrangente procurando manter uma harmonia lógica que vai como que “controlando” o caos em que se desenvolve o todo, mas por isso mesmo, pretendendo-se ciência, não está autorizada a livrar-se das “amarras do discurso verbal”. Nos menos numerosos textos ou trechos do teórico que falam não do funcionamento da linguagem cancional, mas da apreensão estética, vimos que essas “demarcações do plano cognitivo” se mostravam como um obstáculo à estese. Ora, é justamente nesta que se colocam as canções, proporcionando uma integração sujeito-objeto que foge daquelas amarras e demarcações; mas, no caso de Tatit, nunca completamente, já que o poeta não pode se livrar do olhar cético do filósofo (para usarmos os termos de Mammì): sabe de antemão que por mais que a experiência estética traga a impressão de uma “vida verdadeira”, isso não passa de impressão, por mais que traga o “sabor da eternidade”, este vem acompanhado do “ressaibo da imperfeição”. E vice-versa: o filósofo não pode se livrar completamente do olhar sentimental do poeta, a lhe mostrar que o domínio total da linguagem é uma ilusão, e que ela só tem sentido por causa desse “sabor de eternidade” que dissolve o controle do sujeito sobre o objeto. Não à toa o estudioso/compositor faz questão de separar a análise da composição, posto que, no limite, uma poderia impedir a outra.

Lógica discursiva e expressão estética não deixam de compartilhar dos mesmos pontos, mas os papéis daquilo que é o principal e do que é o residual se invertem de uma para outra. O semioticista apenas reconhece – aderindo a Greimas – que o “ressaibo da imperfeição” é inseparável da experiência estética, mas segue na maior parte de seu trabalho procurando avançar na direção da “perfeição” no que se refere à descrição da linguagem. E eis que aquela condição de incompletude, residual na obra do teórico – no geral, como vimos, um otimista com relação à força da linguagem, sua capacidade de encarnar certa identidade nacional e sua interação positiva com o mercado – salta para o primeiro plano na obra do cancionista, em forma de melancolia – quer se a interprete como exatamente aquilo que nem a teoria nem a própria canção pode dominar, e/ou como a sensibilidade ameaçada pelo excesso de estímulos da grande metrópole, e/ou a precariedade do indivíduo jogado à própria sorte em tempos de modernidade líquida – a despeito das intenções, visões de mundo ou forma de vida de seu autor.²³⁵

²³⁵ O que parece ter sido muito bem captado (ou “escapado”) pelo compositor em “Tom de quem reclama” (in: TATIT, 2005): “Fui falando assim / Nesse tom de quem reclama / E nem sempre era ruim minha vida cotidiana / Houve tempo bem feliz / Com amor e muita grana / Mas a voz saía assim / Nesse tom de quem reclama / [...] / Isso me incomoda / Acho a vida tão bacana / Mas a voz não se harmoniza / Ao contrário, até se inflama / E me traz um

2.3.2.4 Mestres cantores

De enorme interesse nos parece, então, observar como os estilos tão distintos de Tatit e Wisnik se combinam em suas parcerias. De especial relevância, aqui, é a constatação de Wisnik (2004c, p. 455) de que a dupla formaria “um espelhamento machadiano”: um fazia música popular e se tornou também professor universitário, o outro era professor universitário e passou também a fazer música popular, um “dá a impressão de que [...] programou [...] sua ação desde o ginásio” e continuaria seguindo à risca esse programa, o outro se sente como “alguém que vai sendo levado por forças [nele mesmo] que são conflituosas” e que o levariam “num dado momento para um lado ou para o outro”. (idem, *ibidem*, loc. cit.)²³⁶

Podemos afirmar que algo parecido se aplica às composições. Semelhantes por se encontrarem no mesmo lugar, mas em certos sentidos invertidas, no que se refere ao estilo. Por mais diversa e complexa que seja a cena musical brasileira contemporânea, não há dúvida que qualquer tentativa de classificação da mesma colocaria Wisnik e Tatit no mesmo nicho, relacionado a certo artesanato cancional típico da cidade de São Paulo ou especificamente às feições adquiridas por este na década de 1980. Nos termos de Mammì, podemos afirmar que ambos seriam “maneiristas”, chegaram quando os cânones já estavam estabelecidos, encontram-se na ponta de uma tradição fortíssima estabelecida ao longo do século XX, conscientes dessa posição e da importância dela para seus trabalhos.

Mas não da mesma maneira. Parece-nos que toda essa tradição habita as entranhas das canções de Wisnik e são nelas visíveis, enquanto em Tatit ela fica subentendida: ele não poderia ter surgido sem ela, mas não precisa demonstrá-lo. A influência da música erudita é nítida em Wisnik, enquanto Tatit faz questão de manter-se afastado dela.²³⁷ A tomarmos o “campo de oscilação cancional” proposto por Tatit (2016, p. 166), não há dúvida de que, no geral, as

conteúdo / Que não estava no programa... / Uma voz que não controlo / E que sai da minha boca / Eu só falo o necessário / Ela é sempre tão barroca / [...] / tudo que não digo logo / Ela diz e não me poupa / Uma voz assim / É uma outra criatura / Habitando no meu corpo / [...] / Mas na hora que vacilo / É só ela que segura”.

²³⁶ Imagem que não deixa de ser “espelhada” também pelo próprio Tatit (2007, p. 68): “Havia uma curiosa simetria em nossas trajetórias de copositores e professores de Letras. Entre 1987 e 1988, Wisnik finalmente ingressava, sem abandonar sua atividade de docente, no mundo das apresentações musicais. Eu, de minha parte, ingressava, sem abandonar a atividade musical, no mundo acadêmico. Por conta disso, dávamos algumas palestras em dupla e, volta e meia, nossos trabalhos escritos se reportavam mutuamente na leitura de canções.

²³⁷ “E olhando as partituras, [escritas por Kristoff Silva para o “Livro de partituras” (WISNIK, 2004b)], que incluem a parte do piano, eu sinto que têm por trás todo um repertório de música que eu estudei: Bach, Chopin, Debussy, Satie. A partitura torna visível o que estava interiorizado” (WISNIK, 2004c, p. 475); “A música que aprendi na ECA não serviu para nada em termos de criação, serviu apenas para eu entender a música erudita e poder falar sobre isso” (Luiz Tatit, in: BOZZO JR, 2000)

canções de Tatit investem mais na oralização, enquanto as de Wisnik na musicalização. O estilo de Tatit talvez exija algum aprendizado do ouvinte até que se acostume ao padrão diferente daqueles mais veiculados pelos meios de massa, mas, uma vez assimilado, a apreciação de suas canções pode se dar de maneira imediata: na maioria dos casos, a naturalidade é um valor central, as letras costumam ir direto ao ponto (mesmo que passíveis de outras leituras), a música não apaga as entoações da fala, a comunicação da experiência costuma ser direta, mesmo quando o assunto é nitidamente metalinguístico (aqui se compreende o que dizia o autor a respeito da semelhança de sua música com aquelas da jovem guarda: a experiência dos compositores sendo mais decisiva para o conteúdo que qualquer critério técnico de complexidade). Daí Marcelo Jeneci (in: LICHOTE, 2013) afirmar que “no Luiz não tem a cabecice de alguns compositores paulistanos, é tudo muito popular. E ele adora isso, vê novelas, é um grande noveleiro”. Não sabemos se Wisnik também aprecia novelas, mas parece difícil considerar que Jeneci não o tivesse em mente quando se referia a “alguns compositores paulistanos”. Sem que consideremos que isso constitua qualquer defeito ou artificialismo (já vimos Caetano dizer que nada mais natural para um compositor paulista do que ser racional), Wisnik valoriza – em composições, aulas e textos teóricos – a complexidade compatível com as canções, e a apreciação delas, mesmo para ouvintes habituados, costuma exigir mais, em função daquilo que Tatit poderia chamar de “excessos” musical e poético: as melodias e harmonias apresentam informações que vão muito além dos tonemas que encerram as frases, muitas de suas letras poderiam figurar sem problemas num livro de poesia, dada a densidade que não dependeria necessariamente do canto para ser expressiva. Se Tatit busca a comunicação imediata,²³⁸ Wisnik exige uma audição mais concentrada, mesmo que não necessariamente técnica.²³⁹ Até pela ênfase na entoação, Tatit quase sempre parece estar brincando, mesmo quando o assunto é sério; Wisnik soa quase sempre sério, mesmo quando brinca. Vimos o

²³⁸ Respondendo a Kristoff Silva a respeito de como lidava com o “sucesso” de seus shows, Tatit (2007, p. 435-436) reconhece que por vezes criava boa cumplicidade com o público, mas em condições ideais (nunca, por exemplo, em apresentações ao ar livre); posto que suas canções não chegariam a ser muito conhecidas pelo público, pela pouca divulgação, Tatit aponta para a necessidade de “cativar o ouvinte na primeira audição”, donde a solução encontrada de “cantar entoando histórias ou situações inusitadas que atraem a atenção do público, sobretudo a parcela que presta atenção em letras”. (ibidem, p. 436) Apesar do tom hiperbólico de fã declarado, o seguinte depoimento de Tom Zé (in: GARCEZ, 1998) dá uma ideia do quanto essa estratégia de comunicação imediata pode mesmo resultar em sucesso: “Quando se ouve a sua música, fica-se desatinado, arrancado de sua realidade, capaz de coisas inauditas. Desconhecido das grandes plateias, Tatit chegou ao Sesc Vila Mariana e no meio da primeira canção todo mundo já tinha entendido, todo mundo podia rir e acompanhar aquela brincadeira simples, porém sofisticada. Ele chega, abre a boca e a plateia esquece toda a sua vida. A plateia vira uma torcida de futebol. É como ver um drible de Rivelino”.

²³⁹ A respeito de “Indivisível” (WISNIK, 2011), por exemplo, o compositor dizia: “eu queria que o disco fizesse efeito aos poucos, no sentido de que são várias escutas. Ele vai dando esse efeito, vai fazendo sentido, e a pessoa se acostuma com ele através dessa convivência”. (in: COSTA, 2012)

quanto a melancolia costuma ser característica de ambos, mas em Tatit ela parece habitar a ironia de quem se recusa a uma entrega, cético a respeito do que ela poderia retribuir de volta; em Wisnik ela é resultado de uma entrega que joga todas as fichas na promessa que não se sabe se poderá ser cumprida. Vemos algo disso na seguinte declaração de Wisnik (in: ROCHA, 2000) a respeito do encontro entre suas dicções: “Ele é irônico e cético, como atitude pessoal e principalmente poética. Ele exige que eu me depare com esse ceticismo e me acusa de ser excessivamente crédulo e sentimental”.

Das parcerias resultantes desse embate, as diferenças muitas vezes continuam visíveis, ora pendendo mais para um lado ou outro, ora intactas. “O fim da canção” nos traz cinco delas. A mais recente, “Tristeza do Zé”, até então inédita (seria lançada ainda naquele ano por Wisnik, cinco anos depois por Tatit). Wisnik conta que entregou a Tatit a melodia, de inspiração sertaneja, com o título (referência à “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira) e os dois versos iniciais. A partir dali, a letra teria sido feita um pouco por cada um.²⁴⁰ Parece-nos que a escolha do parceiro para a canção iniciada, no caso, pode ter se dado por compatibilidade: mergulhando na inspiração, a melodia e a harmonia são mais convencionais que a média no compositor, soando como uma adaptação de Wisnik ao estilo; os dois primeiros versos correspondem a essa simplicidade (“Té que foi tão bom fugir e te esquecer / Não saber mais nem notícia de você”), e, junto com o título, sugerem algo do estilo e dos personagens de Tatit. De fato, o resultado lembra um tanto aquela figura do pierrô atrelada ao cancionista – embora aqui focado em sua própria tristeza, e não na mulher que seria sua causa e solução – sem deixar de ser, também, “um tanto autobiográfica”²⁴¹ com relação ao próprio Wisnik. Basicamente, conta a história de uma tristeza que – sem desespero nem inconformismo – brota do fim de uma relação, cresce, transborda e toma conta de todo o país, que tem aqui cidades suas citadas aos borbotões; o que, somado ao estilo escolhido, remetendo à terra e a um passado nela enraizado, sugere que a tristeza do Zé é também dos “zés”, quiçá sempre tenha estado espalhada por todo lugar do país, o que não deixa de nos lembrar, novamente, da promessa não cumprida. De qualquer modo, é curioso notar que tanto na versão do show quanto na gravada em “Indivísivel”, Wisnik opta por repetir os mesmos versos em duas estrofes (o desenho é um tanto incomum: a parte se repete e o que estaria no lugar do refrão muda), enquanto na versão registrada por Tatit (2016b), apenas

²⁴⁰ Informação disponível em <<https://zemiguelwisnik.bandcamp.com/track/tristeza-do-z>>. Consultado em 24 out. 2018.

²⁴¹ A expressão relativa à canção consta também no site de Wisnik (Disponível em <http://zemiguelwi.dominiotemporario.com/?page_id=6>, Consultado em 24 out. 2018.

dois versos se repetem, e surgem oito versos até então inéditos.²⁴² A opção do primeiro em dispensar esses versos pode dizer algo a respeito das divergências entre os estilos dos letristas: é possível supor que, embora Wisnik tenha optado desde o início por um texto mais simples do que o habitual, tenha achado que estes versos estavam simples demais (lembremos que Tatit não parece ter problemas com a simplicidade, buscando sempre antes o que pode ser dito com naturalidade, ainda que seja metalinguagem) ou que fossem um tanto redundantes, sem acrescentar conteúdo de fato ao que já estava dito em outros versos, ou ainda considerar desnecessárias mais referências à “Tristeza do Jeca”.

Se há sempre uma tensão no ar no encontro entre as duas dicções, talvez ela seja menor do que nunca em “Trio de efeitos”, primeira parceria dentre as cinco do DVD: feita ainda na época do Rumo, já registrada no disco ao vivo do grupo (1992) e no segundo álbum solo de Tatit (2000), onde cumpria o papel chave de meio do disco “O Meio”, com Tatit interpretando – assim como no show – o personagem “médio”. A melodia de Wisnik é uma espécie de foxtrote que, se carrega o lado “musical” em maior grau do que a maioria das composições do Rumo (a música tem notas nítidas e é perfeitamente acompanhável por acordes tradicionais), não deixa de dar boa margem para a expressão entoativa dos três personagens criados pela letra de Tatit. Esta tem como base o diálogo entre eles (médio, má e bom), e o resultado é leve: a música pende mais para o lado temático, e o que se tematiza é uma espécie de polifonia, o diálogo em si, e não o confronto. Primeiro pela própria melodia, semelhante para cada um dos intérpretes e entoada em uníssono por todos em alguns trechos, depois pela letra que mantém um distanciamento irônico de quem sabe que tudo é máscara, interessando mais o carnaval que dissolve as diferenças que a tensão entre elas: ninguém fala realmente assim de si mesmo como o bom e a má, o bom não pode ser tão bom pela pretensão inerente ao discurso, o mesmo valendo para a má, pela sinceridade caricatural. O médio, por fim, está não no meio, mas ou nitidamente abaixo dos outros, porque medíocre enquanto os demais parecem ser ótimos naquilo que (não) fazem, ou acima, se se quisesse valorizar sua humildade. Ainda que feito pensando-se nas vozes de outros integrantes do Rumo (TATIT, 2007, p. 421), o “médio” evidentemente encarna o personagem protótipo de Tatit: o solitário, inocente e chapliniano habitante da metrópole mergulhado no mundo da concorrência de que nos falava Wisnik.

²⁴² São eles: “Que depois de falar baixo ao coração / Se espalha bem depressa / Principia um barulhão / Se eu canto e gemo sinto aliviar / Não devia o sofrimento ampliar / Minha lágrima caiu para acalmar / De repente virou rio / Quando viu já era o mar”.

A combinação entre música de Wisnik e letra de Tatit é de fato a mais comum na parceria. E tem em “Baião de quatro toques” um exemplo típico do “despojamento” que o segundo recomenda aos autores de canções que trabalham juntos, ao menos da parte dele.²⁴³ Segundo conta Luiz Tatit, Wisnik lhe entregou a melodia e disse algo sobre Beethoven que ele, em princípio, não registrou muito bem.²⁴⁴ A música lhe pareceu mais um maxixe que um baião. Feita a letra, entregou-a ao parceiro e um diálogo mais ou menos assim teria tido lugar:

“ – Mas eu não falei que tinha a ver com Beethoven?

- Ah, é. Mas por quê?

- Aqui, ó. Tam tam tam tam...

- Ah, tá. É isso Beethoven pra você? Então tá bom.”

Tatit refez então a letra, citando o compositor e explicitando o que havia passado em branco, até no título, referência à Quinta Sinfonia do alemão. Se a grande música alemã do século XIX volta aqui ao palco do Sesc Vila Mariana (em verdade, na ordem apresentada no DVD ela vem antes), notemos que é de maneira bem menos cerimoniosa que aquela que acompanhava os *lieder*: lá tratava-se de ver a canção brasileira do séc. XX vibrar em harmonia com a alemã do XIX, aqui convida-se Beethoven a cair no samba, ou melhor, no baião. Sequências de quatro toques se articulam aos montes, a repetição ágil de figuras configurando nitidamente o caráter temático da canção, de forte apelo somático, que a letra trata de remeter à exaltação da própria canção, à alegria por ela proporcionada e mesmo ao fato de, por essa via cancional, poder ver representado o país. A sinfonia “decantou e só ficou a raiz”, o baião, com seu ritmo marcado e envolvente “não deixa que a batida se desloque / E que se afaste do seu coração”: estamos longe da audição contemplativa da música erudita, a “exatidão” vem mais do “tique taque de seu coração”, e é assim que ele se torna “a tentação desse país / De ser assim feliz”. Essa “tentação de ser feliz” encerra tanto o refrão quanto a outra parte, em tonemas descendentes que não deixam dúvida sobre o caráter asseverativo; mas notemos que a *tentação*

²⁴³ “O ideal é que ambos os autores sejam despojados, que suprimam, acrescentem ou troquem notas, figuras rítmicas, palavras, sílabas, o que for necessário para beneficiar a linguagem cancional, ou seja, aquilo que de fato será absorvido pelo ouvinte” (TATIT, 2007, p. 395)

²⁴⁴ O relato se baseia em fala do próprio Luiz Tatit proferida durante um show com Ná Ozzetti na casa “Tupi or not Tupi”, em São Paulo, dia 2 de agosto de 2018, a que estivemos presentes. Ainda que passível de algumas imprecisões (transcrevemo-lo apenas de memória), tentamos aqui manter o sabor da narrativa, por acreditarmos poder ser ele revelador do processo criativo conjunto dos cancionistas em questão, ou, no mínimo (quicá mais ainda), do humor cético com que um deles o observa. Em meio mais cerimonioso – o livro – Tatit assim comenta essa mesma parceria: “Já passei por casos extremos em que o parceiro melodista, provavelmente por também ser letrista, não só propunha um modo de dizer melódico como já antevia os conteúdos que deveriam ser tratados na letra. Falo de uma melodia do Wisnik para a qual cheguei a fazer uma letra completa explorando um universo temático que, para mim, fazia todo sentido. Mas não para ele. O seu ponto de partida havia sido as quatro notas (...) que abrem a Quinta Sinfonia de Beethoven [...]” (TATIT, 2007, p. 82)

de ser feliz não é ainda felicidade (mesmo que ela seja o destino que bate à nossa porta, a formulação não deixa de lembrar o país do futuro que nunca chega). De qualquer modo, a entrega da melodia serelepe a Luiz Tatit, com as devidas indicações eruditas, possibilitam que o aleph wisnikiano traga Beethoven ao sertão com uma leveza e alegria (mesmo que ou justamente porque um tanto irônica), que dificilmente sairiam diretamente da pena de Wisnik, ou mesmo naturalmente da de Tatit, não fosse a direção sugerida.²⁴⁵

A referência à música erudita, como dissemos, é comum em Wisnik mas não em Tatit, e quando o primeiro empurra o segundo nessa direção é difícil ela não aparecer num registro irônico. E eis que Beethoven está de volta em “Para Elisa”. Se na canção anterior a intenção de Wisnik pode a de ter sido buscar no parceiro uma compatibilidade com a melodia criada (espécie de ajuda para encontrar o que ela poderia dizer em palavras), aqui se buscou claramente o confronto (espécie de provocação para ver como ela poderia ser deslocada pelas palavras): a música, sustentada sobre o piano de Wisnik (e tudo aquilo que ele traz interiorizado)²⁴⁶, com variações de compasso, harmonia refinada e melodia fortemente sentimental, foge dos padrões de Tatit. A letra trata de aceitá-la, mas deslocando-a de modo a “despassionizá-la”: a sugestão da disjunção – tradicionalmente ligada à união amorosa – é assumida na chave do tradicional pierrô ingênuo enfeitado por personagens femininas fascinantes; no caso, porém, essa personagem confunde-se com o caminhão de gás: a música do parceiro o leva à bagatela para piano do compositor alemão “*Für Elise*”, que em São Paulo costumava anunciá-lo aos clientes interessados, que ao ouvi-la deveriam rapidamente procurá-lo caso não quisessem ficar sem fogo.²⁴⁷ O sentimentalismo – diremos, crédulo – da melodia vem acompanhado então da ironia de versos como: “Mas Elisa agora está em todo lugar / Ouço ao longe o seu cantar / E vou correndo encontrar / Nunca está onde eu ouvi / [...] / Sonoriza aonde vai / Causa sempre um entra-e-sai / Mobiliza essa cidade / [...] / Minha Elisa agora traz / Energia e muito gás / Para todos, para o mundo / E até pra mim que vivo atrás”. O resultado é que, sem que ela deixe de ser uma canção sobre o luto ou a falta, o humor se lhe sobrepõe.

²⁴⁵ Como se depreende do final do relato a que nos referimos na nota anterior: “Tive que ingressar nesse imaginário e nas determinações já contidas na melodia para conseguir gerar os versos do ‘Baião de quatro toques’, uma canção com sabor teuto-brasileiro.” (TATIT, 2007, p. 82)

²⁴⁶ Note-se, por exemplo, que no livro de partituras de Wisnik (2004b), “Baião de quatro toques” traz apenas a melodia e os acordes, enquanto “Para Elisa” traz também a transcrição do piano: aqui – como em outros casos – sem ela a partitura não traduziria condignamente a música. Não parece casual, também, que essa seja a única música do show apoiada somente no piano de Wisnik e nas vozes dele e de Tatit.

²⁴⁷ Aqui, contou a influência do amigo Tom Zé. Cristiano Castilho (2012), comentando a canção, afirma que “a música é uma piada só. A história é essa: perguntaram ao amalucado Tom Zé (...) qual era a música que representa a cidade de São Paulo. ‘Pour Elise, de Beethoven’, disse o compositor-jardineiro. Pois era isso que tocava nos caminhões de gás que rondavam pela cidade, perturbando a vizinhança com aquele tiritiritiritiriti interminável.”

Por fim, o único caso de letra de Wisnik para música de Tatit, e no qual ambos parecem – cada um em sua área e apoiando-se mutuamente – plenamente dentro de seus próprios estilos, se dá em “Mestres cantores”.²⁴⁸ Lançada no álbum de estreia de Wisnik (1993), na posição de destaque de última faixa, a canção parece ter sido uma das que mais chamou a atenção, na ocasião.²⁴⁹ Não à toa, dada a enorme carga que traz em si. Já a estruturação dos versos não é lá muito comum. Mais uma vez, há um refrão que não se comporta exatamente como tal. O encarte do DVD divide a letra em oito estrofes. A primeira e a quarta são iguais. A última repete os mesmos cinco versos iniciais dessas, mas abre mão dos cinco últimos. A segunda e a sexta estrofe também são iguais, e seus últimos três versos são os mesmos da primeira. As demais estrofes aparecem apenas uma vez. Nas partes que se repetem, fala-se diretamente na primeira pessoa do plural e não há dúvida de que ela se refere aos dois autores, em carne e osso: “Nós aqui mestres cantores” é o verso que inicia a primeira estrofe, “Nós aqui livres docentes”, a segunda: os dêiticos reforçando a assunção da fala, do lugar de fala, remetendo ao próprio corpo que canta, não separado do pensamento nem da biografia de “Aprendizes felizes / Modestos e muito dignos / Da prosa da prosódia / Da prosápia da poesia / Da música popular / Da canção enquanto tal”. As aliterações vão além do mero artesanato sonoro: sugerem continuidade entre os termos, pertencimento a uma mesma família: a prosa e a poesia são objetos tradicionais de professores do departamento de Letras, mas entre elas, no mesmo grupo, está a prosódia que o teórico Tatit defende estar na base da canção popular, e mais ainda, uma prosápia: os versos anteriores sugeriam que há muito a se aprender com o que se enumera adiante, os seguintes nos

²⁴⁸ Em WISNIK, 2004c, p.394-395, a letra é atribuída a Wisnik e a música a Tatit; mas este precisa melhor as condições em que se deu a composição: num momento em ele dava por encerrada sua carreira musical, “Wisnik, [...], viera com a proposta de compormos algo sobre nossa situação de ‘dupla cidadania’, pois vivíamos na música e na sala de aula. E passou-me a letra justamente num evento acadêmico do qual participávamos em Salvador. Assim que voltei a São Paulo, fiz a melodia e ainda acrescentei mais uma estrofe em ‘Mestres cantores’”. (TATIT, 2007, p. 69) De qualquer forma, ainda que Tatit participe da letra (por questões de estilo, acreditamos ser dele a estrofe que fala da cidade de São Paulo), o movimento geral da canção é esse de letra de Wisnik a ser vestida com melodia de Tatit, o que é determinante para seu caráter e a diferencia daquelas que vimos até aqui.

²⁴⁹ Tomemos como amostra um intervalo de menos de duas semanas no jornal “Folha de São Paulo”, quando do lançamento do disco: Carlos Calado (1993) qualificava-a como “deliciosa”, e via nela a proposta de “um desafio tripartite entre Bahia, Rio e São Paulo, sob a forma de repentes instigantes”; Marcelo Coelho (1993) viu nela “a junção entre sofisticação intelectual e vocabulário popular”, definindo-a como “mistura de repente nordestino e de curvas de rotatórias uspianas”, que, para ele, seria um pouco como o retrato do próprio Wisnik: “algo de muito agradável, mas que nem sempre me convence”. A desconfiança, conforme vimos em nota anterior, ligava-se, ao menos em parte, ao estranhamento ou mesmo desaprovação do jornalista ao fato de intelectuais brasileiros envolverem-se com música popular, e é exatamente esse o ponto escolhido por Caetano Veloso (1993) para comentar a canção, mas com o sinal de valoração invertido: “Mas o que mais me toca – [...] – é a faixa com Tatit. No meio de toda essa angústia ante o perigo da música popular – provando de vez que o país não presta – sugar todos os talentos acadêmicos, eruditos, científicos, literários e políticos, é com intensa alegria que considero o tom de humor com que os dois mestres cantores abordam o assunto: não há o menor traço de irresponsabilidade. E eu, que queria ser professor, encontro-os num trecho do caminho em que se pode parar pra conversar com proveito e sem que isso represente perda de tempo.”

mostram que tudo aquilo pode estar contido, ou no mínimo relacionado com a canção, esta que no Brasil estabeleceu de fato uma linhagem que dificilmente se encontra em outros lugares, graças à qual a posição dos cancionistas intelectuais e tudo aquilo que afirmam, “aqui”, se torna possível.²⁵⁰

Os versos que mais repetem na canção são “[D]a música total / Da voz que fala / Pela fala e pela voz”. Mais uma vez, vemos aí o teórico Tatit em sua afirmação da voz que fala estar sempre por trás da voz que canta, fornecendo a gestualidade oral que distinguiria o cancionista; mas, mais ainda, os versos parecem reverberar afirmações que o semioticista fez em seu “O cancionista” (TATIT, 2002, p. 15-16), apoiado em texto de Wisnik.²⁵¹ Vertigem das intersecções. Tratava-se, ali, de ver a fala transformando-se em canto – a primeira guiada pelo princípio de realidade, interessando-se pelo que é dito, articulando o intelecto; a segunda levando a certa liberação, interessando-se mais pela maneira de dizer, pela expressão do corpo que sente – mas também de perceber a fala que permanece no canto, ligada à própria presença da voz e certa entoação embrionária do colóquio que seria determinante para a formação da música de qualquer povo (idem, *ibidem*, loc. cit.)

Na segunda estrofe, os livre docentes definem-se como “Docemente livres / Entre o rap e o repente”, e essa liberdade se mostra relacionada, nas estrofes que não se repetem, justamente com esse trânsito entre o popular e erudito em que se colocam os autores, a própria música e nela a canção do país em geral. Nas três se formulam perguntas a respeito das possibilidades dessa quebra de barreiras levantando a bola para a resposta afirmativa dos trechos que se repetem: o corpo, a voz e a consciência dos mestres cantores servindo como confirmação das hipóteses. Na terceira estrofe, estabelece-se uma relação entre o tabuleiro da baiana e o xadrez de palavras de Vieira, a pimenta e a fé, o discurso e o tempero.²⁵² Na quinta o cenário é São Paulo e as misturas que, especialmente na música popular, procuram fazer com que tudo faça sentido junto (na definição de Mammì que vimos acima), da qual os próprios

²⁵⁰ Mesmo na crítica que Marcelo Coelho (op. cit.) fazia a Wisnik quando do lançamento de seu primeiro disco, havia um reconhecimento a respeito da assunção dessa tradição: “Caetano, Chico Buarque e Wisnik correspondem, hoje em dia, a um viés metalinguístico que reconhece, na pureza autêntica dos predecessores, uma inteligência musical e literária que eles se dedicam a explorar com sabedoria algo irônica, [...] seja como for, o respeito e a alusão ao passado correspondem a uma ideia de ‘formação’, a um empenho em criar cultura, no que a ideia tem de respeito à tradição e de jogo renovador ao mesmo tempo”.

²⁵¹ O mesmíssimo parágrafo do parceiro – de texto publicado em 1978 – seria mais uma vez citado em TATIT, 2007, p. 66-67; o que nos dá uma ideia de seu impacto e influência para o semioticista.

²⁵² Além de ressoar mais uma coincidência entre os percursos musicais, teóricos e pessoais dos compositores: Tatit conta que a banca que avaliou seu mestrado “não poderia ter sido melhor: para a canção, Zé Miguel Wisnik [...]; para a semiótica, Diana Luz Pessoa de Barros”, e que, na ocasião, Wisnik de fato delegara à colega a apreciação do aspecto semiótico e tomara para si o cancional: “De acordo com suas palavras, a Diana caberia o tabuleiro de xadrez e a ele, [...], o tabuleiro da baiana.” (TATIT, 2007, p. 46)

compositores seriam exemplo: um jogo de palavras mistura escola com escala, o gozo perfeito das faculdades mentais com o das faculdades universitárias. Finalmente, a penúltima estrofe nos remete à clássica canção de Silvío Caldas e Orestes Barbosa para tentar definir o lugar da canção: “E se a canção é o chão de estrelas / em que se mira e considera / Tanto o céu do pensamento / Quanto o momento em que alguém / Pisa e dança sobre a terra?”. A citação da famosa canção dos anos trinta lembra o início da prosápia a que se referia a primeira estrofe, e, nessa medida, não deixamos de ter uma espécie de triângulo entre Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro. Os versos originais já propunham uma relação entre o inefável céu e o barraco que se habita, e a metáfora é aqui catapultada para a canção e seu poder de unir o alto e o baixo: mesmo sabendo-se “chão”, a tradição evocada desde os primeiros versos solidamente o compatibiliza com o que pode haver de mais elevado, o sublime do pensamento não se separando do corpo concreto, a canção como o veículo dessa quebra de barreiras, aleph em que tudo pode se tornar visível ao mesmo tempo.

Vemos condensado nessa letra, portanto, muito daquilo que vimos como sendo características gerais do trabalho de Wisnik. O mesmo se pode dizer com relação à música: estamos aqui no mais tradicional canto falado de Tatit. Muitos versos são ditos com várias notas sobre apenas uma ou duas alturas próximas, no ritmo da fala; as ascendências e descendências são parcimoniosamente escolhidas apenas para a caracterização exata dos tonemas, e o caráter decisivamente descendente das curvas que acompanham tanto aqueles três versos que se repetem quatro vezes quanto aqueles que encerram a canção ao repetirem-se pela terceira vez não deixa dúvidas a respeito da segurança com que os mestres cantores asseveram a dignidade de sua posição. E, se dissemos que aqui esse encontro se dá com plena compatibilidade – ao contrário de outros casos, em que um dos dois carregava menos em características de sua própria dicção, ou em que o sabor da canção emergia justamente do contraste – é porque o formato parece propício à apreensão da densa letra: a melodia não sobrecarrega a composição, o foco fica naquilo que está sendo dito, e nas pessoas que o dizem. Os dêiticos e o caráter autobiográfico da letra já sugeriam uma melodia carregada na figurativização, remetendo ao aqui e agora de tal maneira que uma melodia “encantatória” poderia ser inconveniente. O andamento que articula agilmente as consoantes, bem como as repetições, literais ou semelhantes (há uma grade que é a mesma em todas as estrofes que não se repetem, mas a prioridade é sempre da entoação), configuram também um caráter temático a louvar a posição dos cancionistas e tudo aquilo que a possibilita e lhe dá relevância. O trabalho sobre o violão de Tatit tem aqui a mesma centralidade que o piano de Wisnik em “Para Elisa”, e mais uma vez não é à toa que a versão apresentada ao vivo em 2011 dispensa o acompanhamento de baixo,

bateria, piano ou teclado: o único acréscimo às vozes de Wisnik e Tatit e ao violão deste estão no violão de Jonas Tatit, que aqui mais realça o do pai que qualquer outra coisa. O que se ouve é o mais puro estilo “Gil filtrado por Tatit”, a que nos referimos anteriormente.

Tomando como base as questões que nos propomos a levantar nesse trabalho, “Mestres cantores” revela-se, portanto, de uma densidade ímpar, sinal da própria potência da canção de condensar complexidades de forma imediatamente reconhecível, soando como um tratado sobre a condição dos próprios autores, na intersecção entre eles mesmos, o pensamento erudito e o pensamento erudito sobre a canção, a própria canção que pensa, e se pensa, num cenário que não poderia ser outro senão o brasileiro.²⁵³

2.3.3. Depois do fim

Depois de termos analisado – sob uma perspectiva que privilegiou fatores estéticos e sobretudo a partir das canções apresentadas no DVD – as dicções de Wisnik e Tatit, parece-nos pertinente continuar o capítulo pensando o que se poderia dizer a respeito delas, ainda do ponto de vista estético, de maneira um pouco mais externa, cruzando-as com pontos tratados ao longo do texto e com algo da produção contemporânea.

Tomando-se por base o “particularismo” de Theodore Gracyk, veríamos aí uma cultura musical específica, que possui seus padrões próprios e não generalizáveis, importantes apenas para aqueles que se interessam por essa cultura e gostariam de perpetuá-la. Mas aplicá-lo nesse contexto específico pode trazer algumas dificuldades: de que “gênero” ou cultura estamos falando? Talvez uma pesquisa empírica pudesse esclarecer em maiores detalhes, mas não é improvável que deixasse a questão em aberto. Nem em seu auge a chamada MPB parece ter desenvolvido quaisquer critérios estéticos efetivamente compartilhados por seus ouvintes,²⁵⁴ que dirá hoje, tornada espectro. Poderíamos reduzir o quadro da “competência estilística” requerida aos frequentadores de “circuitos alternativos”? Talvez, mas além de ainda demasiadamente genérico, notemos que nesse caso a especificidade da música é o de menos, não podendo ela portanto gerar critérios comuns (a não ser o negativo de manter-se fora do “grande circuito”). Os limites talvez pudessem ser restringidos mais uma vez, agora em torno

²⁵³ A ponto de o próprio Wisnik poder citá-la numa entrevista como recurso para resumir e concluir uma resposta a respeito da especificidade das interações entre erudito e popular no Brasil. (in: LOBO, 2011)

²⁵⁴ Em pesquisa realizada com fãs de MPB, Marta Ulhôa (2002, p. 3) se deparou com um “conjunto de dados caótico”. Buscando conhecer os critérios usados pelos ouvintes em suas avaliações (poderíamos dizer, “padrões locais de mérito”, na acepção de Gracyk), ao contrário de resultados obtidos em pesquisas semelhantes relativas aos gêneros “rock” e “sertanejo”, os dados aqui obtidos “não apresentaram qualquer consistência estatística”.

da chamada vanguarda paulista; os problemas persistiriam: os próprios protagonistas daquele fenômeno costumam frisar que o nome foi dado pela imprensa, não havendo entre eles qualquer objetivo comum (que não o de “furar” o bloqueio da indústria fonográfica de então), e, afora a ênfase no aspecto entoativo (da qual ressalve-se que Wisnik, ligado ao grupo sem ter feito parte do “movimento”, não compartilha), suas propostas estéticas eram bastante diferentes. Talvez pudéssemos reduzir ainda mais a “linguagem” em questão, para um conhecimento específico das obras de Tatit e Wisnik. Se assim o for, o grau de especialização necessário para a compreensão dessa linhagem – diremos, “maneirista” – da canção nacional nos parece bem maior do que aquele que Gracyk delinea a partir do mundo anglófono (no mais, bem aplicável a gêneros nacionais de divulgação massiva). De qualquer modo, tomando-se por base o filósofo, julgamentos estéticos só seriam eventualmente pertinentes dentre aqueles que possuiriam essa especialização, e dentro dessa especialização, fora da qual os eventuais critérios utilizados para apreciá-la não possuiriam necessariamente validade e poderiam potencialmente tornar-se preconceituosos.

Olhando-se o espetáculo a partir do “meliorismo” de Richard Shusterman, o caso seria o de verificar se e como tal repertório estaria ou não contribuindo para uma “práxis progressiva”, o que não se poderia exatamente fazer a partir de critérios pré-definidos, mas examinando-se caso a caso, de acordo com o contexto, a avaliação podendo surgir do contraste que adquire dentro deste (lembrando da espécie de autenticidade relativa que o autor via no country). Aqui sim, as respostas poderiam ser bastante variadas, conforme – diremos – o ajuste do botão de contraste e brilho adotado pelo crítico, o foco daquilo que toma como contexto relevante.²⁵⁵ Por tudo o que já dissemos neste capítulo, podemos afastar a produção desses cancionistas daquelas mais previsíveis e repetitivas comercializadas em larga escala (o que, da perspectiva anterior, pode soar como elitismo injustificável – a questão ainda voltará). Por aquilo que se disse no anterior, um exame mais aprofundado teria de levar em consideração suas propostas com relação à forte tradição da música popular do Brasil (e aquilo que ela implica), no contexto da propalada crise.

Voltemos os ouvidos ao contexto: tarefa interessante pode ser a de pensar como suas produções se relacionam com os dois elementos que, segundo Wisnik, teriam causado grande impacto na tradição da música popular: o rap e a “canção expandida”. Já vimos como, na ocasião do concerto de 2011, os trabalhos desses autores caminhavam em sentidos um tanto

²⁵⁵ No que se refere ao próprio Richard Shusterman, parece-nos seguro afirmar que o que se diz na frase seguinte bastaria para uma avaliação positiva da produção em questão.

opostos: um em direção ao “essencial”, outro abrindo-se a para além dele. Nesse(s) sentido(s), ambos se mantinham próximos à “canção tal qual a conhecemos”. Se parece possível admitir que, desde então (não no show em questão), possam ter assimilado algo da exploração timbrística típica da “canção expandida”,²⁵⁶ não aderem ao caráter um tanto “à deriva” em que ela se estruturava. A escolha de então pela “cruza” em Wisnik e Nestrovski escancarava isso, e suas requintadas harmonias e melodias são também antípodas do “achatamento” promovido pelo rap. Ao contrário do canto falado de Tatit, que dele se aproxima. Verdade que cada vez menos, ao abrir-se mais para o “musical”, como vimos. Mas, mesmo antes, podemos observar algumas diferenças fundamentais: primeiro, enquanto o rap se apoia na rítmica da fala, Tatit se aproximava dela mais pela melodia; em outras palavras, melhor do que um “achatamento” melódico da música, o processo desenvolvido desde os tempos de Rumo parecia o inverso: um “agigantamento” da fala, lente de aumento capaz de mostrar o quanto de melódico poderia haver dentro dela. Segundo, enquanto o procedimento, no grupo Rumo, visava dar continuidade à “linha evolutiva” da música popular brasileira trabalhando sobre aquilo que considerava nela ser o essencial, o rap se afastava ou rompia com essa mesma linha, selecionando como influência pontos diferentes ou mesmo fora do cânone nacional, conforme a necessidade de assumir seu próprio ponto de vista e dar voz – dentre outras coisas – ao que aquela mesma linha silenciava sob a suposta conciliação que promovia.

Contudo, passados alguns anos da gravação do espetáculo conjunto, parece razoável constatar que, dos dois fatores que Wisnik via na raiz da discussão sobre o fim da canção – o impacto desses dois estilos e o fim das ambições totalizantes em meio à saturação de signos na sociedade contemporânea – o segundo segue cada vez mais válido, enquanto o primeiro perdeu muito de sua força. Já nos extras do DVD Nestrovski argumentava que esses “modelos alternativos” teriam se esgotado mais rápido do que se imaginava. Falar em “esgotamento” talvez seja exagerado, mas o certo é que nenhum daqueles estilos sequer esteve perto de “substituir” o que um dia foi a “canção brasileira”, ou coisa que o valha; pelo contrário, os intercâmbios entre eles e a canção tradicional se tornaram até mais frequentes.²⁵⁷ Mais uma vez, a fragmentação é a (falta de) regra: todas as direções parecem hoje possíveis, não havendo, portanto, nenhuma que se imponha como necessária, correta ou hegemônica. Mesmo com

²⁵⁶ Pensamos aqui em alguns recursos utilizados em arranjos de TATIT, 2016b e OZETTI; WISNIK, 2015.

²⁵⁷ Que se considere aqui, por exemplo, dois dos nomes mais comentados do rap pós-Racionais: Criolo e Emicida; ou mesmo os trabalhos mais recentes dos próprios integrantes daquele grupo.

relação aos gêneros ou nomes mais ligados à indústria cultural e efetivamente com maior repercussão, vendas, faturamento e tudo o mais, parece haver uma dispersão cada vez maior.

O que não significa que novas tendências, acompanhando fatores sociais, econômicos e tecnológicos, não sejam observáveis. Em especial nessa área mais interessada em questões estéticas, é nítido o aparecimento de uma geração de “compositores autodidatas e muito interessados pelo passado, que cresceram com acesso rápido e irrestrito à internet”, conseguindo “funcionar à margem da indústria convencional, sem financiamentos de gravadoras e sem atingir as massas, mas gravando com investimento baixo e distribuindo o som online”. (BRÊDA, 2017)²⁵⁸ A essa base se liga uma estética mais preocupada com questões relacionadas à produção, às sonoridades que se podem obter com recursos proporcionados por novas (e velhas) tecnologias. O que, de fato, cria um desafio às análises desenvolvidas por Wisnik e sobretudo Tatit, cujo foco principal sempre esteve no encontro de melodia e letra, se consideramos que essa nova geração é composta por músicos que, nas palavras de um deles, “pensam música muito além da coisa harmônica e melódica, [...] pensam música através de timbre, e de gravação e de equipamento”.²⁵⁹

Musicalmente, mesmo que trabalhos de Tatit e Wisnik possam absorver algo dessa atmosfera – como dissemos²⁶⁰ – aquilo que se ouve em “O fim da canção” certamente dela se afasta; o que, no quadro da polêmica, poderia ser interpretado como espécie de argumento em favor da continuidade da canção tradicional a despeito de todas as inovações. Afora uma ou outra incursão de Jeneci no piano Rhodes, aquilo que se desenrola sobre o palco – ao contrário de boa parte da produção contemporânea – poderia continuar soando plenamente em caso de pane elétrica, e o essencial para sua audição continua a residir na palavra cantada, no conteúdo das letras em associação à “coisa harmônica e melódica”, que não passa para o segundo plano.

²⁵⁸ A definição genérica dessa “nova geração” foi formulada pelo jornalista numa matéria que tinha como foco específico o primeiro trabalho solo de Tim Bernardes.

²⁵⁹ Rômulo Fróes, em debate com Walter Garcia, promovido pelo instituto Moreira Salles em 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=sw5eynJWp8c>>. Consultado em 29 dez. 2018. A antropóloga Tatiana Bacal empresta o conceito de “autoprodução” de Anthony Seeger e, vendo nele uma espécie de “prenúncio de tendência ou de *espírito de uma época*”, (2008, p. 318, grifo da autora) atribui-lhe três níveis de compreensão: o uso do computador para a criação; a ideia de, por esse meio, se produzir antes sonoridades do que propriamente músicas e, por fim, “a noção de autoprodução não indicaria um *nome*, mas uma *ação*”. (idem, *ibidem*, p. 319, grifo da autora).

²⁶⁰ Até pelo intercâmbio com diversos artistas mais jovens, e aqui destaca-se a participação de Jonas Tatit, a que aludimos anteriormente. Acrescente-se que Wisnik produziu seu primeiro disco (1993) e também um disco de Elza Soares (2002). De certa maneira, os pioneiros da vanguarda paulista são espécies de “avôs” dessa nova geração, impelidos que foram a assumir outras fases da produção que não a propriamente “artística”, dado o fechamento da indústria fonográfica. Contudo, o quadro de hoje é completamente diferente, por motivos tantos que não cabe em nota enumerar (passamos por diversos deles ao longo de todo o texto), mas sobre os quais cabe sim agora dizer que, justamente, parecem causar uma transformação de tal monta que as fronteiras do que é ou não “artístico” se colocam em movimento.

O que, para aqueles que acreditam firmemente que na tendência “dos instrumentos aos botões [...] se anuncia o fim de uma era e se modula outra forma de se vivenciar a ‘modernidade’”, (BACAL, 2008, p. 331) não poderá deixar de ser considerado um tanto conservador.²⁶¹

O mesmo talvez pudesse ser dito – de uma perspectiva que preze o desenvolvimento das formas – também num sentido mais interno, propriamente musical, não necessariamente ligado a uma questão geracional. De fato, optamos nesse trabalho por focalizar o pensamento brasileiro sobre a canção em associação a questões estéticas mais gerais e à canção brasileira que pensa – sem fugir do estado de crise em que ela se encontra – e a escolha de Wisnik e Tatit apresentou-se como a mais apropriada para o intento, por podermos observá-los nos vários registros. Fosse no entanto nosso objetivo apenas o de considerar como a canção pode pensar *internamente* a respeito da questão do “fim”, e talvez esses dois nomes fossem menos apropriados, por exemplo, que os de Arrigo Barnabé e Tom Zé. Para José Adriano Fenerick, (2015, p. 174) “a canção autocrítica de Tom Zé e Arrigo Barnabé, [...], mais que se inserir neste debate [sobre o “fim da canção”], transcende-o, propondo uma superação (pela negação) dos próprios limites da canção brasileira, tal como construída ao longo de todo o século XX”. Tendo participado do movimento tropicalista (mas já ali um tanto dissidente)²⁶², Tom Zé sempre se recusou a acomodar-se, levando adiante seus experimentos (inclusive antecipando, de certa forma, a contemporânea preocupação com o timbre), ousando a cada trabalho; não sempre na mesma direção, mas sempre em diálogo crítico com a atualidade.²⁶³ Arrigo Barnabé, por sua

²⁶¹ Ressalvemos que, para a autora, essa tendência não funcionaria “em termos de ‘superação’ ou inversão dicotômica, mas como pólos entre os quais é possível deslizar”. (idem, *ibidem*, loc. cit.) Seu texto tem como foco central DJs e/ ou produtores e/ou (não)categorias afins (os nomes dissolvem-se, o texto é bom exemplo da fluidez contemporânea em tempos de modernidade líquida), certamente na vanguarda desse processo; mas este não se resumiria à música eletrônica, atingindo de um modo ou de outro os demais campos sonoros. Interessa-nos aqui ressaltar que, se nos encontramos mesmo numa “crise nas categorias de definição artísticas, culturais e musicais clássicas ocidentais” (idem, *ibidem*, p. 322), e o texto de Tatiana Bacal procura captar quiçá aquilo que mais aceleradamente muda, as canções de Tatit e Wisnik de que estamos tratando parecem antes apontar para algo que, a despeito de qualquer mudança, permaneceria. Sem que estejam a serviço de qualquer discurso a respeito de “autenticidade”, “pureza” ou congêneres, evidentemente.

²⁶² “Do ponto de vista do artista vinculado ao movimento tropicalista, surgia a vontade de intervir no contexto geral, uma tendência a modificar o ambiente da produção cultural brasileira. Por outro lado, do ponto de vista do artista dissidente, tratava-se de ampliar a radicalização da singularidade inventiva através de uma via de mão dupla: a percepção e denúncia do ‘complexo de épico’ – crítica ao ethos estético-político da cultura brasileira – e o exercício da ‘procuratividade’, ou seja, a procura incessante por meios através dos quais se poderia transfigurar a precariedade e o ‘defeito de fabricação’.” (OLIVEIRA, B., 2014, p. 14-15)

²⁶³ Para darmos um breve exemplo, que se examine o quanto seu primeiro trabalho lançado no Brasil após sua “redescoberta” por David Byrne dialoga e antecipa questões do quadro contemporâneo (o mesmo que vimos Tatiana Bacal tratar em nota anterior): “Em seu emblemático *Com Defeito de Fabricação*, lançado em 1998, Tom Zé expõe uma de suas ideias mais caras a seu projeto de se trabalhar com o *defeito*, com a *insuficiência*. No encarte do disco apresenta a assim denominada por ele ‘estética do plágio’, ‘estética do arrastão’ ou ‘plagicombinação’ (...), concluindo, em suas próprias palavras, ‘que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada’”. (FENERICK, 2015, p. 165)

vez, ao romper com a tonalidade (e também através de vários outros recursos), recusava de fato os limites cancionais com uma intensidade que parece não encontrar paralelo na história da música popular do Brasil, a ponto de o próprio Wisnik (in: CARVALHO, 1981), por exemplo, considerar naquele início dos anos 1980 que seu disco de estreia (BARNABÉ, 1980) mudava o panorama da música no Brasil.

Também Tatit, na mesma época, através do grupo Rumo, participava daquela tentativa de mudar o panorama; ímpeto que, assim como o de Arrigo, logo arrefeceria. Mas o objetivo do Rumo, como vimos, era o de atingir o que julgavam estar no cerne da tradição cancional, não o de romper com ela, e qualquer comparação, mesmo superficial, irá constatar que o grau de agressividade, o incômodo a demandar outro padrão de escuta é realmente muito maior no trabalho de Arrigo.²⁶⁴ Tatit escolhe para sua dicção uma proximidade da oralização e lá permanece, o mesmo em geral valendo para Wisnik, no pólo oposto da musicalização. A nenhum deles parece importante, enfim, qualquer desenvolvimento mais radical das formas, a obedecer supostas necessidades históricas, ou mesmo ousadias musicais que ultrapassem aquelas já estabelecidas desde seus primeiros trabalhos, uma postura mais provocativa com relação ao público, performances planejadas para obter algum efeito de choque ou coisa que o valha. O que, ao lado da condição de respeitados professores universitários, talvez explique o porquê de seus nomes nunca aparecerem sob o rótulo de “maldito”, embora compartilhem, com aqueles que foram com ele agraciados, de ao menos parte de suas situações²⁶⁵ – além de, provavelmente, das mesmas escassas fatias de mercado.

²⁶⁴ Vale aqui lembrar que, como já vimos, Tatit afirma – mesmo que com presumida ironia – não fazer música mais popular apenas por não ter o mínimo talento para isso. Da mesma “falta de talento” seguramente padece Arrigo Barnabé (seu terceiro álbum e sobretudo o quarto, que caminharam nessa direção – mesmo que ainda distantes dos grandes sucessos de vendas, também em termos de elaboração – não obtiveram o sucesso esperado). Mas um breve exame de declarações de Arrigo Barnabé deixa claro a distância entre os dois. Vimos que Tatit dedicou quase toda sua carreira – acadêmica e artística – à música popular, exaltando seu poder em diversas ocasiões, sem fazer nenhuma distinção relevante, em termos de valoração, entre ela e as chamadas altas artes, e sequer entre produções cancionais (a não ser lateralmente, não poucas vezes mais questionando o “bom gosto” que respaldando-o). Para Arrigo, no entanto, “na MPB, embora em alguns momentos ela ascenda, ela é feita para vender [...] mas a gente não pode confundir isso com aquela parte da cultura que é feita para ser preservada do consumo, que é a arte”. (in: GIORGIO, 2005, p. 109). Daí o ar de sarcasmo que reina um pouco por todo lugar de sua obra “cancional”, e ainda mais em seu recente trabalho, em que interpreta a obra de Roberto Carlos.

²⁶⁵ Surgidos – ou assim rotulados – em meados da década de 1970, os “malditos” foram descritos por Marcos Napolitano (2004, p. 89), dentre outros aspectos, como “respeitados pela crítica e pelos músicos, mas não se enquadravam nas leis de mercado das gravadoras, nem se submetiam às suas demandas comerciais, vendendo muito pouco e sendo quase esquecidos pelas emissoras de rádio mais populares”. A expressão parece estar caindo em desuso e talvez seja completamente abandonada em breve, dadas a diminuição do poder das gravadoras (que portanto têm menos condições de impor padrões), a fragmentação gigantesca da produção e do consumo (tantos seriam os candidatos que o nome perderia qualquer eficácia descritiva) e a própria mudança de expectativa por parte de músicos, crítica e público com relação ao papel do cancionista: não se espera mais – finalmente – a aparição de novos Chico, Gil e Caetano; o inconformismo com a injusta distância supostamente existente entre qualidade estética e repercussão vai desaparecendo conforme crescem as novas gerações que pouco ou nada sabem

Por essa “ausência de agressividade” chegamos ao último ponto em que aquilo que se desenrola em “O fim da canção”, bem como as dicções de Wisnik e Tatit, poderiam ser acusadas de conservadorismo: não há nelas nenhuma “negatividade” mais explícita ao existente; nenhuma recusa da “cordialidade”, da tradição conciliatória encarnada na música popular e de seus possíveis efeitos nocivos. Vimos como Walter Garcia e Acauam de Oliveira contrapunham a novidade “revolucionária” trazida pelos Racionais ao “radicalismo” nocivo apesar das boas intenções de Chico Buarque e Caetano Veloso. Não há dúvida que contraste semelhante, quiçá maior, poderia ser encontrado em relação às produções de Tatit e Wisnik.²⁶⁶

Para que não tomemos apenas o rap como parâmetro: Carlos Leite (2014) também compara produções recentes de Chico e Caetano com alguns – diremos – representantes da geração mais recente: Siba, Apanhador Só e Juçara Marçal. E termina por concluir em grandes linhas que, embora os primeiros sejam dotados de habilidade comparativamente maior no trato cancional, no pleno domínio do ofício, na maestria de acabamento de suas composições, os três últimos demonstrariam uma ousadia maior, pintando um mundo bem mais sombrio que o dos primeiros. Sondando os motivos da diferença, Leite, por um lado, levanta a hipótese de um peso nocivo da tradição sobre Chico e Caetano, do qual a nova geração estaria livre, podendo assim ousar mais; por outro lado – ou o mesmo em uma mirada mais materialista – os novos artistas criariam a partir do mundo desintegrado e em ruínas sobre o qual precariamente constroem como podem suas carreiras, mundo visível apenas de muito longe a partir do confortável lugar que Caetano e Chico teriam sido postos pela indústria e pela história. O artigo termina refletindo, justamente, sobre o possível poder da indústria de cooptar – financiando e lucrando com – as vozes mais dissonantes.

Se procurássemos localizar Tatit e Wisnik dentro desse quadro teríamos de encontrar talvez uma espécie de meio termo, provavelmente mais próximo dos grandes nomes do cânone

dos “gloriosos” anos 1960, para quem os músicos com propostas diferenciadas ou não existem ou ocupam exatamente o lugar que lograram criar para si: o de músicos com propostas diferenciadas. A comparação ainda nos pareceu relevante, contudo, pelo fato de alguns dos últimos “amaldiçoados” pelo rótulo serem contemporâneos de “vanguarda”: notadamente, o próprio Arrigo e, mais ainda, Itamar Assumpção.

²⁶⁶ Garcia (2015a) o faz, aliás, não com os mais “conservadores” Tatit e Wisnik e sim com seus colegas de geração mais “transgressores” Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. Basicamente, defende ali que a marginalidade assumida por estes seria como que inofensiva, ou ao menos bastante aquém daquela posteriormente assumida por grupos como Racionais MC’s e Facção Central: “o foco de Arrigo é o trabalho musical, assim como o foco de Itamar é o trabalho cancional. [...] Já o foco do Racionais MC’s ou o foco do Facção Central é a realidade violenta que deve ser reelaborada, são os seus sujeitos, são as relações que esses sujeitos mantêm entre si, são os fatores políticos, sociais culturais, econômicos que geram e que constroem essas relações violentas e, por conseguinte, que geram e que constroem esses sujeitos violentos. [...] Na audição das composições de Arrigo e de Itamar, experimentam-se sobretudo novas linguagens de música e de canção. Na audição dos raps do Racionais e do Facção, experimenta-se a força de representação, de síntese e de potencialização de uma realidade que vem pautando as grandes cidades brasileiras desde a década de 1970”. (idem, *ibidem*, p. 25-26)

– a ausência de uma negatividade mais explícita em seus trabalhos bastaria pra isso – sem que lhes seja facultada a entrada no clube. Materialmente, os intelectuais estão certamente, como cancionistas desconhecidos do grande público e restritos a uma pequena faixa de consumo, mais próximos dos artistas da nova geração. O fato de serem respeitados professores universitários, no entanto, torna suas situações concretas bem mais confortáveis, posto que não dependem da música para a subsistência (ao mesmo tempo que o trabalho acadêmico os priva de uma dedicação maior ao trabalho cancional). A maestria no trato artesanal da composição quiçá se depreenda das análises que fizemos. O “peso de si” é certamente menor neles que em Chico e Caetano, dos quais se poderia praticamente dizer que “são” a canção brasileira encarnada; daí que as poucas mudanças na elaboração das dicções dos paulistas (incluindo aqui a possível falta de agressividade) possam ser atribuídas mais à escolha pessoal que à inércia de fatores externos; também pelo fato de que a limitada repercussão de seus trabalhos dificulta falar em algo como uma cooptação pela indústria cultural. Contudo, não temos dúvida que há, dentre os elementos importantes para que se faça(m) essa(s) escolha(s), o peso imenso daquela mesma tradição. Por mais que, ao contrário de Chico e Caetano, definitivamente *nela*, Tatit e Wisnik encontrem-se definitivamente *depois dela*.

Voltemos ao concerto que nos serve de centro: como já sugerimos, com a adoção do título referente à polêmica, os intelectuais e cancionistas aceitam de bom grado uma espécie de “defesa” da canção “tal qual a conhecíamos” que, em princípio, talvez tenha sido mais jogada em seus colos que reivindicada.²⁶⁷ E o registro do espetáculo em DVD, afinal, não pode deixar de ser considerado como tal. A sobriedade do encarte, a performance comedida dos músicos,²⁶⁸ a predominância de instrumentos acústicos, tudo parece reafirmar a centralidade das canções, na linha da “audição concentrada” que, segundo Netrovski, formava o cerne de certa tradição, servindo de norte à composição e à fruição.

Mais ainda, aquela tradição se reafirma naquilo que parecia estar na base – real e/ou imaginária – de sua elevação a símbolo do que um dia se chamou de identidade nacional: se procuramos alguma imagem que pudesse ser representativa do todo – sem que seus

²⁶⁷ A página na internet que anunciava o DVD tinha como título “Reafirmando a canção como a conhecemos” (Disponível em < https://www.sescsp.org.br/online/selo-sesc/85_REAFIRMANDO+A+CANCAO+COMO+A+CONHECEMOS#/tagcloud=lista>. Consultado em 28/11/2017); matéria de jornal que anunciava o show de seu lançamento, “Tatit, Netrovski e Wisnik lançam DVD contra a ‘morte da canção’” (PRETO, 2012).

²⁶⁸ Sobretudo quando se compara a postura dos três protagonistas no palco com a de Celso Sim – que, além de cantor, é ator – fica nítido certo ar desengonçado ou um tanto envergonhado por parte dos intelectuais, que, quando não tocam seus instrumentos, parecem não saber bem o que fazer com as mãos enquanto cantam. Isso para reafirmarmos que o que está em jogo são as canções, e não tanto sua associação com algum tipo de performance estudada para além da execução musical precisa das próprias canções.

protagonistas necessariamente buscassem qualquer intenção explícita nesse sentido – dificilmente ela poderia ser outra que não a do próprio *encontro*. Pelo fato óbvio de o show ser realmente um encontro de três artistas principais e ainda outros de uma nova geração, é óbvio, mas também numa pletora de outros sentidos. A começar pelos próprios protagonistas, nos quais se cruzam no mínimo as atividades de músicos e acadêmicos, além de muitas outras. Aproximando o foco do repertório – conforme vimos – embora muitas canções não se encaixem confortavelmente em gêneros mais tradicionais, ali estão presentes, nitidamente ou enquanto inspiração, pelo menos: valsa, choro, samba, marchinha, baião, balada e lied. Mais ainda que através dos gêneros, referências mil pululam por todo o repertório, em letras e músicas. Se “São Paulo Rio” busca unir as duas capitais, “Tristeza do Zé” cita nada menos que quinze cidades brasileiras, “Aquecimento global” outra dezena de localidades diversas. A literatura comparece não apenas nas poesias musicadas, mas também explicitamente em “Capitu”, ou em “Retrato de uma senhora”. O mesmo com relação à música erudita: para além da influência indireta que inevitavelmente fornece pela própria formação dos protagonistas (ainda que Tatit a recuse), vimo-la servir de referência em “Pra que chorar”, “Baião de quatro toques” e “Para Elisa”. A tradição cancional brasileira evidentemente também não fica de fora – naquilo em que se vê o tempo todo atualizada no palco, claro, mas também nas referências diretas: “Carinhoso”, na melodia de “Pra que chorar”, “Sampa” em “Cartografia”, “Chão de estrelas” em “Mestres cantores”, o próprio Grupo Rumo tematizado em “Por que nós”.²⁶⁹

E é claro que, na própria noção do encontro enquanto marca, salta aos olhos aquilo que ele não abarca, aos ouvidos o que silencia: se não há dúvida que se repete aqui a tão propalada “quebra de barreiras” característica da canção nacional – misturando gerações, estilos e referências de diversas ordens – seus agentes são aqui três homens brancos (acompanhados de músicos da mesma condição); professores universitários cantando para um público – presumivelmente – majoritariamente universitário de classe média/alta. O “popular” da música em questão mantendo-se aqui quiçá apenas no sentido negativo da já tão questionada tríade (nem erudita, nem folclórica) e por certa idiosincrasia nacional, já que não se pode dizer que ela atinja um número enorme de pessoas (a não ser que comparada, diremos, à de Flo Menezes), nem que o grupo específico que a produz pertença ou esteja próximo dos estratos sociais mais baixos. Desse ponto de vista, a tradição que aparentemente se reafirma e renova no espetáculo,

²⁶⁹ Depois das análises que fizemos, não será difícil perceber que aquilo que se descreve a respeito do show nesse parágrafo (bem como as problematizações a respeito que virão no parágrafo seguinte) cabe mais à dicção de Wisnik que à de Tatit. Não fazemos aqui grande distinção porque tentamos nesse momento olhar para o espetáculo como um todo e cremos que, de fato, a resultante final aponta mais na direção do trabalho de Wisnik.

poderia ser acusada de fazê-lo também pelo viés negativo, no sentido de o grande encontro poder mascarar aquilo que exclui, de a mestiçagem se tornar seletiva ou restrita, de a ideia de “nação” continuar a assombrar – a despeito de possíveis intenções abertas, “polifônicas”, ou coisa que o valha – por aquilo que carrega de opressora, ideológica, forçando ou simulando unidade harmônica a recalcar desiguais e brutais divisões.

No entanto, se para a grandiosidade da MPB dos anos 1960-1980 era de fato difícil perceber com nitidez aquilo que ela mesma deixava na sombra, este não é o caso do quadro atual: nem com relação à “grandiosidade”, minada pela grande fragmentação e perda de centralidade da canção no cenário cultural; nem com relação à sombra, da qual muitos saíram para assumir o canto por conta própria, e em direção à qual tantos estudos contemporâneos tem procurado jogar luz. É este, e não aquele o contexto em que Tatit, Wisnik e Nastrovski assumem a “defesa” da canção; como poetas “maneiristas”: herdeiros da tradição, mas também distantes dela, na medida em que assumiram seus postos quando ela já se encontrava saturada.

Alguns não poderão deixar de ver aí senão anacronismo e conservadorismo. Podemos presumir com alguma segurança que, para os protagonistas, o “anacronismo” é assumido (quicá na esperança de deixar de sê-lo), fé na força daquilo que se perpetua mesmo a contrapelo. Se aquela linhagem da música popular do Brasil aqui ainda ecoa, dentre outros motivos, é porque os próprios cancionistas e os nichos de mercado a que suas músicas atendem foram formados naquela tradição, que serviu a tantos, durante décadas – além ou aquém de objetos geradores de experiências estéticas gratificantes – como espécie de fonte de educação sentimental e cívica; o próprio pioneirismo de Wisnik e Tatit nos estudos acadêmicos a respeito de música popular – em moldes diferentes daqueles do mundo anglófono – sendo possível, afinal, em função dessa experiência histórica. Que, por tudo isso, é evidentemente muito difícil de abandonar. Impossível, nos casos de Tatit e Wisnik: conforme vimos, aquele parece considerar que ela está inscrita em nosso código genético, este, que sem ela e aquilo que ela representa o país não teria solução.

Notemos também que, enquanto “maneiristas”, o que vemos da linha mais tradicional da canção brasileira em suas próprias composições não é, como pudemos examinar, uma mera repetição de procedimentos de quando essa linhagem atingiu seu ápice. Pelo contrário, ambos logram construir uma linguagem original, aquela linha mantendo-se viva sempre atrelada à melancolia: na saudade misturada com promessa de felicidade de Wisnik, no distanciamento irônico de Tatit. De maneira que, se se pode acusá-los (sobretudo o primeiro), de ainda se atrelarem à tradição em crise, ou de não apresentarem uma negatividade explícita ao existente, não se poderá acusá-los de não apresentar nesse quesito, ao menos, alguma negatividade. É fato

que aquilo que do mundo suas canções transparecem, parecem fazê-lo a partir de um filtro fortemente subjetivo – explícito no lirismo de Wisnik, protegido atrás dos personagens que compõem os dramas de Tatit – e isso bastará para uma condenação por parte daqueles para quem o “particular é essencialmente apolítico, eventualmente regressivo”, a canção parecendo se tornar legítima apenas “se imediatamente remetida ao horizonte social, e a uma mediação universal”. (PENNA, 2017, p. 224)²⁷⁰ Vimos que Wisnik e Tatit não se incluíam entre eles, como teóricos. Também para suas canções, parece-nos válido dizer que o que conta é a inclusão do particular na ideia, tornando-se assim universal, e não uma submissão do particular à rigidez do conceito. No caso: o ponto de partida das composições é antes o que se tem a dizer do que aquilo que uma boa canção em tese deveria ter.

Sem que esse “o que se tem a dizer” deixe de levar em conta a maneira de dizê-lo, que é boa parte dele. Atentemos para a complexidade de forças envolvidas: de modo(s) particular(es), as dicções cancionais de Wisnik e Tatit mantém acesa uma tradição que tinha como um de seus aspectos carregar um significado coletivo (este estando em crise, a sobrevivência se dá via melancolia); e, como outro, a valorização de certo refinamento estético (por difícil ou impossível que seja defini-lo ou fundamentá-lo sobre pontos comuns). Qualquer que seja a posição que se adote com relação à (in)conveniência para a produção contemporânea de se manter ou abandonar a “canção tal qual a conhecemos”, para qualquer um que mantenha aquela valorização (mesmo consciente que esse é apenas um dos lados a se examinar, ainda admitindo não ser ele o mais importante – e contanto que não despreze a música popular como um todo), continuará válida a constatação de Lorenzo Mammì (2017, p. 101) a respeito do cânone que vai de Nazareth a Chico e Caetano ser “um valor indiscutível e incontornável para qualquer um que não seja totalmente surdo ou insensível”; ou ainda a de Luís Augusto Fischer (2009) que, também pensando sobre o lugar da canção brasileira nesse início de século XXI, afirma estarmos “em posse de um magnífico patrimônio, que já configura concretamente muito mais do que as gerações antigas suspeitavam – [...] gênero [...] praticado por artistas complexos, que já passaram pela dura prova do tempo, talvez a única realmente relevante em matéria de história estética”.

Não serão poucos, entretanto, os que considerarão que a própria valorização de fatores estéticos compactua com certo elitismo opressor não separado do “nacional”, outrora encarnado na MPB e ainda à solta. Não é essa a posição dos protagonistas de “O fim da canção”, que têm

²⁷⁰ Mais uma vez, aplicamos livremente aqui ao nosso caso o que o autor dirigia originalmente à crítica literária de Roberto Schwarz.

esses cânones como referência incontornável, antepassados veneráveis, fundadores do caminho que ainda hoje percorrem – de maneira original e não como mera repetição – apesar dos buracos cada vez mais numerosos e do fato de esse caminho só ganhar alguma nitidez quando se olha pra trás, tornando-se confuso quando se olha para os lados, nebulosamente opaco à frente.

2.4. Fim da arte, fim da canção

Antes de nossas considerações finais, pedimos licença ao leitor para agora – munidos de todo arsenal acumulado ao longo do trabalho – voltarmos nosso foco para o terceiro item que dava nome ao capítulo (sem perder de vista os dois primeiros). Não poderíamos nos furtar a tratar do tema com maior profundidade; e o que nos interessa aqui é menos a polêmica em torno do “fim” que a própria “canção”. Reformulando: parece-nos que uma aproximação do tema do fim da canção com o mais antigo e debatido tema do fim da arte pode trazer alguma luz para que nos aproximemos um pouco mais – cientes de que o fazemos a partir do Brasil – do lugar ocupado pela palavra cantada.

Pensando no possível pertencimento da canção ou de toda música popular à categoria “arte”, as respostas podem ser as mais diversas. Tomando os quatro autores que tratamos com maior profundidade, é evidente que todos eles sentem um enorme apreço pela música popular, mas isso não determina uma resposta comum à questão. Relembremos: Gracyk preferia afastá-la do conceito historicamente carregado de “arte” em prol de uma visada que privilegiasse a experiência estética por ela proporcionada; Shusterman considerava-a “arte” justamente por procurar adotar uma visada a partir da experiência estética; Wisnik ficava numa espécie de meio termo entre eles, ao não ver vantagem em equiparar as artes tradicionalmente estabelecidas com a canção, mas admitindo sim, ao mesmo tempo, que esta poderia perfeitamente ser chamada de “arte”, contanto que observadas as devidas diferenças qualitativas e quantitativas (e isso sem que as mais diversas pontes entre esses e outros campos deixassem de ser possíveis e até desejáveis, como vimos); Tatit, por fim, parece sequer se preocupar com a questão, mas demonstrar, em ato, que elementos elaborados para analisar outros tipos de discursos e artes eram perfeitamente aplicáveis à canção (que se pense no “nível tensivo”, aplicável em princípio a qualquer arte ou discurso, mesmo que ligando-se de diferentes maneiras a outros níveis conforme a técnica em questão – Tatit tratando apenas de fazer essa ligação no seu campo específico, a canção).

Ora, dessa breve descrição dos diferentes pontos de vista talvez não se conclua nada como resposta à questão levantada, mas algo de sólido salta: enquanto a abordagem da canção

exigiu dos norte-americanos uma espécie de ruptura com a doutrina estética tradicional – provavelmente possível somente após o estabelecimento definitivo da crise desta em sua relação com as “altas artes” – Wisnik e Tatit já abordavam a canção anteriormente, de diferentes maneiras (que por vezes passaram a se cruzar em referências mútuas), mas sem que aquela crise pareça ter sido decisiva para isso, as divergências com relação às doutrinas estéticas tradicionais ficando talvez nítidas olhando-se em retrospectiva, mas a própria experiência intensa com a música popular brasileira sendo muito mais importante como ponto de partida de suas elaborações.

Mudemos então um pouco o enfoque: que relações poderíamos estabelecer entre as discussões a respeito do “fim da arte” e aquelas sobre o “fim da canção”? Ora, parece-nos já bastante notável que elas sejam de fato, entre nós, associáveis. Vimos já Wisnik procurar explicar a segunda fazendo um paralelo com a literatura. Algo semelhante faz, por exemplo, Luís Augusto Fischer (2009), ao lembrar do estatuto do romance, que também teria ido da vulgaridade ao apogeu e deste à decadência para então ter sua morte anunciada; e em vão, posto que nem ele teria morrido, “nem qualquer dos outros vários gêneros artísticos que, como toda criação humana no campo simbólico, nascem, se desenvolvem, encontram significação exemplar e depois mirram, mas não deixam de ter cultores e praticantes”. (idem, *ibidem*) Também vimos Lorenzo Mammì – referência para Wisnik ao abordar o assunto – se utilizar de paralelos com as artes visuais para explicar o lugar a partir do qual Tatit realizaria sua produção cancional; se a relação com o “maneirismo” renascentista pode ser considerada um tanto metafórica, o mesmo não pode se dizer a respeito da saturação dos signos na contemporaneidade e da conseqüente dificuldade de estabelecimento de novos cânones: todas as manifestações simbólicas estariam nesse mesmo terreno. E a relação entre os “fins” fique talvez mais clara do que nunca em outro texto do filósofo (no caso, a respeito da produção de Chico Buarque) em que afirma o seguinte: “a canção adquire uma nova autonomia artística, [...] se apoia no prestígio e na riqueza de sua própria história. E, como sempre acontece quando uma forma de expressão se cristaliza em arte, começa a refletir sobre seu próprio fim”. (MAMMÌ, 2017, p. 82)

Esta densidade ímpar, a dar alguma autonomia artística à canção ou ao menos a certa linhagem dentro dela, permitindo que se a trate como espécie de “literatura”, possibilita portanto a abordagem do “fim da canção” num sentido bastante próximo daquele que atingiu,

décadas antes, as chamadas “altas artes”. Ao elevar-se a um estatuto semelhante ao destas,²⁷¹ adquiriu também problemas comuns a elas: certa autoconsciência que criou a necessidade de desenvolvimento das formas, uma maturação da tradição que, exigindo inovação e exploração de novas fronteiras da linguagem, acaba por fim chegando a uma situação de saturação desta em que nenhuma real inovação parece mais possível, restando apenas variações ou comentários sobre essa tradição saturada.

É claro que esta é apenas uma perspectiva do problema, diremos que “interna”, mas vale explorá-la um pouco mais antes de nos abirmos a outras. Tocamos no assunto do “fim da arte” no primeiro capítulo. Continua fora de nossos planos um desenvolvimento aprofundado do assunto mas, posto que nos propusemos a um paralelo, tomemos aquele debate em uma de suas formulações mais canônicas: ainda que se fale do assunto desde Hegel, é, como vimos, na segunda metade do século passado que ele realmente entra no centro das atenções, e nenhum outro nome parece ser tão citado a respeito quanto o do filósofo Arthur Danto. Constatemos já as obviedades para podermos deixá-las de lado: assim como no caso da canção, o “fim” que estava em jogo não era literal.²⁷² Danto nunca disse que a arte deixaria de ser feita, mas sim que certa narrativa a respeito dela teria chegado ao fim, de maneira que toda arte a partir de então poderia ser considerada “pós-histórica”: “o único tipo de crítica que a tese descartou foi a da prática não rara de se elogiar algo mostrando o que seria a próxima fase da história da arte”, ou seja, a seu ver, sua tese era libertadora, posto que, “agora que o fim da arte havia chegado, os artistas estavam livres do fardo da história da arte”. (DANTO, 2013, p. 82)

Ora, parece difícil não encontrar ao menos certa correspondência entre o que diz o norte-americano e aquilo que vimos Lorenzo Mammì afirmar a respeito de o cânone da música popular brasileira – indo mais ou menos de Nazareth a Chico e Caetano – já estar fechado, bem como das consequências que tirava dessa constatação. Em ambos os casos, o fim das “direções”

²⁷¹ Normalmente, admite-se que esse passo teria sido dado a partir da bossa nova: “Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma.” (CAMPOS, 2008, p. 283-284); “Por um lado, [...], a bossa nova de João Gilberto seria uma espécie de encontro radical com a especificidade da forma canção brasileira, [...]. Por outro lado, [...] inaugura uma postura inédita frente à canção, tomada agora como resultado de um trabalho intelectual crítico, [...] inaugurando uma forma possível e até então inédita (enquanto sistema) de ‘autonomia’ no interior desse campo”. (OLIVEIRA, 2015, p. 27); ou ainda no tropicalismo: “[...] pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade [...]” (FAVARETTO, 1996, p. 18)

²⁷² Ressalvemos: para visões mais apocalípticas, a arte talvez possa realmente ter sua morte decretada num mundo em que tudo virou mercadoria, aquilo que sobrevive não sendo digno do nome.

pré-determinadas (a causar uma impressão de liberdade e/ou impotência no presente, conforme a perspectiva) parece vir da consideração que a história já é o que é, passou e está fechada.

Desse ponto de vista, já não há mais diferença substancial entre, digamos, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, Zélia Duncan e Chico César, José Miguel Wisnik e Cássia Eller. Eles tem o mesmo background e o mesmo objetivo: simplesmente, o de escrever canções – e a canção brasileira já é definitivamente o que é. Não há mais distâncias porque, descontadas as diferenças de gosto e qualidade, não há mais direções. (MAMMÌ, 2017, p. 101)

Há de se observar, no entanto, que essa perspectiva “interna” não parece de fato ser a principal para a música popular brasileira. Se não, o “fechamento” estando aqui localizado por volta da mesma época em que Andy Warhol lançava Danto em suas reflexões, seria de se esperar que a discussão sobre “o fim da canção” se estabelecesse entre nós já no fim da década de 1960 ou início da de 1970, no pós tropicalismo. A “destruição alegre” então promovida pelo grupo ligado a Caetano Veloso, paradoxalmente, procurava dar prosseguimento à “linha evolutiva da música popular brasileira” no mesmo movimento em que a rompia: ao quebrar as barreiras entre erudito e popular, aceitando todos os gêneros, ao assumir o caráter de mercadoria, ao promover a desmontagem dos discursos vigentes, o tropicalismo já apontava claramente para uma postura – chamemo-la “pós-moderna”²⁷³ – de relativização de qualquer significado estável, de qualquer ideia de progresso ou teleologia. Já em 1975, Paulinho da Viola (apud: GUIMARÃES, 1985, p. 95) afirmava que não poderia haver movimento algum depois do tropicalismo, já que ele teria cuidado de “explodir tudo aquilo que se fazia. Porque antigamente [...] de acordo com os momentos, havia movimentos de música popular, [...]. Depois do movimento tropicalista isso acabou [...] pôs por terra uma série de valores aos quais a gente também vinha se agarrando até então”; e essas constatações pareciam levá-lo a uma nova perspectiva a respeito do julgamento estético em música popular: “acho que depois daquilo [...], o critério é até um critério mais aberto de criação, e é até errado se ficar discutindo a utilização de qualquer elemento dentro de uma música, mesmo sendo do passado ou do futuro, ou de agora.” Quase quatro décadas depois, Romulo Fróes, por alguns reconhecido como “arauto” da nova geração de compositores paulistas mais preocupados com questões estéticas, costuma localizar essa mesma nova geração *em relação* ao tropicalismo, muito mais que à infinidade de canções produzidas desde então, e justamente numa chave em que se reflete sobre a falta de horizontes nítidos do presente:

²⁷³ Liv Sovik (1994, p. 1) tem como hipótese central de sua tese a ideia de que “a Tropicália é pós-moderna e que o Brasil teve uma das primeiras manifestações culturais pós-modernistas no mundo”.

Ao implodir as fronteiras culturais, de certa maneira a Tropicália implode também a possibilidade do surgimento de um novo pensamento dentro da música brasileira. [...] Esta geração nasce encurralada: de um lado, pela derrocada da indústria musical que possibilitava aos artistas uma penetração popular efetivamente maior; e, do outro, pela sensação de que não há nada mais a fazer que já não tenha sido feito. (in: PRETO, 2011)

O primeiro “lado” pelo qual a geração do músico se vê encurralada é próprio do início do presente século e fim do anterior; o outro, como a própria declaração dá a ver, estava decretado há décadas. No entanto, o que se viu após o tropicalismo, ao menos de uma perspectiva mais geral, foi o contrário de um atestado de óbito: a própria sigla-instituição MPB, tal como a conhecemos (ou conhecíamos), ganha seus contornos mais abrangentes justamente naquele período,²⁷⁴ em qualquer lista de “discos mais importantes” da história da música brasileira constarão mais discos daquela década do que de qualquer outra,²⁷⁵ diversos trabalhos com grande carga de inovação foram ainda possíveis (mesmo que sem a mesma visibilidade), e o esfacelamento da “linha evolutiva” não impediu que alguns jovens ligados à chamada “vanguarda paulista” se propusessem quimERICAMENTE a retomá-la no início dos anos 1980.

Parece claro que se poderá reputar esses acontecimentos mais ao fortalecimento da indústria fonográfica – bem como ao que o mesmo inibia e à resistência que gerava – do que a um movimento interno ao desenvolvimento da canção. Este, justamente, o ponto: a canção não se desenvolve alheia às “mediações”, aos processos culturais, sociais e históricos que a engendram e com os quais interage; sua produção, circulação e recepção dando-se sempre em meio a um jogo mais ou menos complexo de forças no qual o fator estético é apenas um dentre tantos outros. Daí ser bastante plausível considerar que a falência da MPB esteja menos relacionada a uma perda intrínseca de pujança da produção de novos e antigos autores, ou da própria “forma canção” em si, do que a processos “externos” dentre os quais se poderia destacar a fragmentação impulsionada pelas novas tecnologias e pelo desenvolvimento capitalista mais recente e, não separada dela, a falência de certo “projeto moderno brasileiro” que ao longo da segunda metade do século passado serviu à MPB de suporte, matéria-prima, por vezes mesmo obstáculo, no mínimo linha de fuga pela qual pôde ser convincentemente observada. Falência esta que – ressaltemos – parece ter abolido não apenas aquele, mas qualquer projeto moderno, bem como qualquer noção sólida de “centralidade” (exceção feita, talvez, à da mercadoria; e, mesmo esta, “líquida”).

²⁷⁴ “[...], na década de 1970, [...] a MPB tornou-se o centro do mercado e o eixo de uma nova e moderna tradição, que galvanizou todas as tradições anteriores.” (NAPOLITANO, 2007, P. 138)

²⁷⁵ Em lista publicada pela revista “Rolling Stone Brasil”, em 2007, por exemplo, metade dos eleitos “100 melhores discos da música brasileira” foram lançados na década de 1970.

Voltando à comparação de onde saímos: é evidente que qualquer manifestação artística está envolta numa rede de mediações, e que o movimento chão do chamado pós-moderno, com a generalização do estético que lhe é correlata, parece semelhante para todas elas. Acontece que a perspectiva do desenvolvimento “interno”, ou propriamente estético, parece ser muito mais importante para as chamadas “altas artes” que para a canção. De maneira que, se em ambas as “mortes” pode-se dizer que há um recuo da autonomia das linguagens, esta é muito mais grave para as primeiras, que tinham na “autonomia” seu ambiente natural e, para muitos, condição necessária; do que para a segunda, que tinha antes na “mercadoria” – ou ao menos no caráter de “arte interessada”, em geral – seu ambiente natural, chegando a certa “autonomia” num lance um tanto inesperado e aparentemente bastante peculiar da formação cultural nacional (não separado de sua falta de formação letrada).²⁷⁶ Se boa parte da arte, a partir dos anos 1960, questionou a antiga reivindicação de autonomia, procurando aproximar arte e vida, mergulhando no ético e no político e rompendo assim com a crítica formal tradicional, parte da canção brasileira, por volta da mesma época, parece ter seguido um caminho em certo sentido oposto (ainda que impulsionada pelo mesmo embalo de novas mídias e embaralhamento de fronteiras que movia a “grande arte”): reivindicava certa autonomia que lhe permitia ultrapassar as barreiras do mero entretenimento, sem nunca realmente ter se desvencilhado completamente da vida cotidiana (e, em lugar de um rompimento, obrigou a crítica acadêmica a prestar atenção nela).

Vimos Luiz Tatit argumentar que para a ideia de um “fim da canção” fazer sentido seria preciso que as mães deixassem de ninar seus bebês. Aprove-se ou não o argumento, convenhamos que soa mais natural que ouvir, contra o “fim da arte”, algo a respeito da impossibilidade de as crianças renunciarem às suas garatujas. Mammì (2017, p. 9-10) reconhece que, no ato de ouvir e tocar, é difícil separar aquilo que é música daquilo que não é, posto que “a ligação que a música inevitavelmente estabelece com nossa vida pessoal (uma viagem, um namoro) já altera para sempre a percepção que temos dela.” Nesse sentido, a falta de significado coletivo atrelado às obras que a discussão a respeito do “fim da canção” assinala não garante

²⁷⁶ Ponto normalmente aceito sem grande controvérsia. Os organizadores da série “Decantando a República”, por exemplo, no texto que introduz os três volumes, veem o alto lugar da música popular entre nós como consequência natural do predomínio da palavra oral sobre a escrita e a leitura reflexiva em nossa sociedade, que se daria por duas razões: “uma, em decorrência da persistência e da amplitude social do analfabetismo e da presença em larga medida semi-escolarizada; a outra, por força das características de uma sociedade em que as relações privadas dão o tom e dominam o cenário, mesmo no âmbito da esfera pública”. (CAVALCANTE; EINSENBERG; STARLING, 2004, p. 18)

que a “aura afetiva” que as canções costumam imprimir nas memórias individuais²⁷⁷ se revelarão menos importantes no futuro, mesmo que pareça seguro afirmar que elas serão, de fato, mais *individuais* do que muitas das que se produziram ao longo do século XX.

Sob o impacto da *pop art*, desde que caixas de embalagem foram apresentadas como obras de arte, e ainda do minimalismo e do conceitualismo, Danto (2013, p. 82) concluía: “Se nada estava descartado enquanto arte, eu não poderia descartar nada enquanto arte”. Debruçado sobre os objetos que estava, e disposto a manter algum tipo de essência diferenciadora deles com relação àquilo que não pertenceria à mesma categoria, a saída do filósofo foi a de considerar as obras de arte como “significados incorporados”. À crítica não bastava mais a visibilidade pura, já que os significados migravam, diremos, da forma para o processo. Daí Danto (ibidem, p. 86, grifo do autor) afirmar que aquela arte dos anos 1960 lhe fez perceber “que a *filosofia* da arte tornara-se necessária de uma maneira particularmente urgente”. O mundo da arte procurando abolir fronteiras, foi preciso que o pensamento lhe acompanhasse. Mesmo que de perspectivas diferentes, a sensação de que nada poderia ser descartado de antemão como obra de arte compõe um panorama que certamente contribui para as concepções propostas por Gracyk e Shusterman de abordagem da música popular; ambos deslocando o foco do objeto para a experiência por ele proporcionada, o primeiro se livrando do conceito de “arte” para considerar que absolutamente tudo poderia proporcionar uma experiência estética, o segundo alargando o conceito de “arte” para poder aplicá-lo a objetos anteriormente “descartados” enquanto tais. Insistamos: um movimento interno da arte (mesmo que impulsionado por fatores externos) obriga a crítica de arte a uma reformulação a partir da qual – dentre inúmeros outros aspectos – uma visada sobre a música popular que considere a experiência estética como um de seus elementos torna-se possível; enquanto, no Brasil – que nunca chegou a estabelecer um sistema robusto no tocante às “grandes artes” – é a própria experiência estética com a música popular que dá o pontapé inicial para estudos que levam em conta sua dimensão estética – nos trabalhos de Wisnik e Tatit, que vimos com maiores detalhes, mas também em boa parte da produção que se inicia nos anos 1970 e segue adiante (como vimos no final do capítulo 1).

²⁷⁷ A expressão entre aspas foi utilizada por José Miguel Wisnik (in: O FIM DA CANÇÃO, 2010). Em sentido semelhante, Heloísa Valente (2007, p. 84) afirma que “muitas das memórias pessoais são musicais e vêm de pronto à mente daquele que as recorda. Aliás, essa é uma das funções em que a música se torna mais eficiente: o poder de carregar memórias”.

Lá como aqui, no entanto, a possibilidade de que uma “filosofia da música popular” tenha em algum momento se tornado “urgente” não parece compatível com a realidade.²⁷⁸ Se uma relativa complexidade, em relação estreita com a crítica especializada, tornou-se possível nesse campo, não se pode afirmar que constitua qualquer condição necessária. Muito pelo contrário: a nos fiarmos em Tatit, certa simplicidade é que parece ser condição intrínseca à canção, que não exigiria nenhum tipo especial de formação e se comunicaria de maneira instantânea. Para ele (2002, p. 20), “a naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade são valores preciosos ao cancionista”. Na ênfase a esses aspectos pode-se ver uma espécie de volta a critérios típicos da estética romântica, que vimos começar a se desenhar enquanto “simplicidade” em Rousseau, mesmo que de maneira transformada.²⁷⁹ O que, de uma perspectiva apegada aos “imperativos históricos” da arte ocidental e sua produção de inovações aprovadas, bem como de uma perspectiva crítica da ideologia nacional, dificilmente poderia deixar de ser considerado regressivo.²⁸⁰

Daí que, querendo-se aproximar o debate sobre a canção daquele sobre a crise das artes, talvez mais pertinente que a de Arthur Danto fosse a concepção de Hans Belting (1987). Para ele, a saída para analisar uma arte que recusava seus limites tradicionais parecia estar numa espécie de abertura de foco, afastando-se do combalido campo da autonomia em prol de uma história geral das imagens e suas funções.²⁸¹ De acordo com Mammì (2012, p. 25), enquanto

²⁷⁸ Ao menos, no sentido em que Danto assim a considerava, ou seja, o de que a arte teria levado a responsabilidade da filosofia da arte “mais longe do que os filósofos da arte teriam sido capazes de fazê-lo. [...] como se os artistas tivessem se tornado seus próprios filósofos para poder ser levados a sério”. (DANTO, op. cit., p. 91)

²⁷⁹ A esse respeito, note-se que Tatit anuncia que aquelas características *são preciosas* ao cancionista, não que o *definem*. Não importa que ele *possua* essas qualidades, mas seria essencial, para a eficácia da canção, que ele *aparente* possuí-las: “O encontro da estabilidade (gramatical) linguística com a instabilidade (musical) entoativa, [...], incita de imediato nossa vasta experiência com a linguagem oral provocando um efeito inevitável de ‘realidade’ enunciativa: alguém diz alguma coisa aqui e agora. A presença deste efeito, [...], em toda e qualquer canção popular, garante a essa linguagem um grau extraordinário de aproximação às práticas ‘naturais’”. (TATIT, 1997, p. 88) ; “Há, sem dúvida, uma técnica [...] que se configura numa estratégia geral de persuasão dos ouvintes. Dentro dessa estratégia, ocupa posição de destaque a naturalidade: a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida. Daí então a camuflagem do esforço e do empenho como parte da canção”. (idem, 2002, p. 18)

²⁸⁰ Para Vladimir Safatle, por exemplo, a prevalência da canção entre nós, inclusive entre intelectuais, só pode ser explicada “através da internalização passiva de dispositivos poderosos próprios a uma verdadeira ‘ideologia cultural’”. (2015, p. 19) Por esse termo, o filósofo entende uma série de pressupostos não problematizados da produção cultural, como se houvesse materiais que “naturalmente” exprimissem nossa identidade. Em nosso caso, “a música seria questão de expressividade imediata, processo produtivo que brota quase ‘naturalmente’ e, por isto, avesso a prosa seca do conceito.” O que levaria, afinal, a uma duplicidade de critérios que não exigiria, para a música, o mesmo que de outras artes, ficando ela “prisioneira de uma gramática dos sentimentos que poderia ser codificada no tempo instantâneo de uma canção”. (ibidem, loc. cit.)

²⁸¹ Movimento no mínimo semelhante, como se nota, ao que procurou realizar Wisnik no referente à música, em seu “O som e o sentido” (2001), que dava enorme atenção à história da música erudita europeia, mas procurava ampliar o foco para que na mesma história coubessem os sons que viessem “de fora”, tanto da Europa quanto do erudito e do intervalo entre o cantochão e as vanguardas em que aquela história se desenvolvia. De maneira ainda mais decisiva – no que se refere a encarar a música dentro de uma, diremos, “história geral dos sons e suas

Danto, para manter a autonomia da obra de arte (ao menos enquanto essência, mesmo que a mais abstrata possível), abriu mão da história da arte, Belting, por sua vez, para manter a história da arte, abriu mão de sua autonomia. E claro, já não se tratava mais da história da arte como processo racional e teleológico, a “história universal da arte” tendo então se revelado como um tipo bem particular europeu. Sem poder apelar a grandes sistemas, Belting (op. cit., p. xi-xii) considerava então que apenas afirmações provisórias ou fragmentárias eram possíveis, bem como que interesses antropológicos deveriam prevalecer sobre aqueles exclusivamente estéticos, o antagonismo entre arte e vida sendo então desativado, abrindo um campo de estudos tanto promissor quanto perigoso: “promissor, desde que abra novos caminhos e permita vários meios alternativos de acesso ao objeto de estudo, em vez de nos obrigar a excluir qualquer um em favor de outro. E é perigoso assim que levar a uma desintegração geral de métodos ou abordagens coerentes.” (BELTING, 1987, p. 63, tradução nossa)

Como se nota, a partir das artes visuais, o historiador desenha um quadro absolutamente semelhante àquele que nos primeiros capítulos vimos se estabelecer, desde fins do século passado, no campo dos estudos sobre música popular: multiplicação e fragmentação dos métodos de abordagem e objetos visados, questionamento de cânones e hierarquias, o privilégio do específico em detrimento das generalizações, um mergulho nas “mediações” que, enfim, recusa, ignora ou no mínimo enfraquece bastante a antiga noção de autonomia. O que absolutamente não significa que música popular e artes visuais sejam equivalentes, apenas que o ambiente em que elas se desenvolvem (cada uma com suas especificidades), a partir de fins do século passado, é semelhante – atrelado como está ao desenvolvimento do capitalismo e das formas de vida por ele acarretadas – e tende mesmo a embaralhar fronteiras.

Retenhamos, de qualquer forma, que mantém-se aqui certa diferença nacional: o quadro descrito por Belting – afastando-se da autonomia para enxergar a história da arte numa perspectiva mais ampla – é, em grandes linhas, o seguido por Shusterman e Gracyk, cada um a seu modo, para estender a estética ao campo da música popular, o que era possível graças ao fim daquele critério como pré-requisito para abordagens do campo; para a realidade da música popular brasileira (ou do pensamento a respeito), no entanto, mais importante do que uma abertura para novos objetos, dado que entre nós a canção já estava estabelecida como “grande arte”, esse mesmo quadro parece ter causado maior impacto pelo lado “destruidor”, ou seja, aquele que questiona progressos e teleologias, recusando a necessidade de o objeto analisado

funções” – tenha ido talvez o francês Jacques Attali, em seu “*Bruits*” (2001), que não à toa consta na bibliografia do trabalho do brasileiro.

remeter a qualquer sistema geral de representação “como ‘arte’, ‘história’ ou ‘história da arte’ [acrescentemos, em nosso caso, “linha evolutiva”] – mas, em vez disso, revelar sua verdade ou mensagem particular, e sempre de acordo com as perguntas que o historiador lhe faz”. (BELTING, op. cit., p. 63) Enfim: em vez de uma ampliação de perspectiva a permitir que se encare também a música popular como “arte”, o que tivemos foi o questionamento da superioridade “artística” criada e encarnada no compósito MPB.

*

Se boa parte das artes visuais recusou, a partir dos anos 1960, a história da arte tradicional e a noção de autonomia a ela atrelada em prol de uma maior integração entre arte e vida, talvez se possa dizer que a canção nunca desfez completamente essa articulação. É claro que, para alguns, a maior parte dos fenômenos ligados à canção poderá ser considerado antes uma articulação entre uma vida empobrecida com algo que não é arte. Independentemente disso, parece possível afirmar que há realmente algo intrínseco à canção que, se não impede, ao menos dificulta o desenvolvimento interno das formas – quase sempre associado às chamadas altas artes – para além de certos limites. Lembremos dos eixos sobre os quais Luiz Tatit afirmou que se desenvolveria toda canção: para ele, uma tomada de posição que levasse ao limite o processo de concentração em detrimento de qualquer concessão ao movimento oposto/complementar da expansão – e vice-versa – faria com que a obra caísse na “escuridão”. O mesmo com relação ao outro eixo: a musicalização excessiva por um lado e a oralização por outro poderiam fazer com que a obra fugisse do campo da canção para cair na música ou na fala, respectivamente. Não se trata aqui de aceitar incondicionalmente as descrições do semiólogo (admitamos por exemplo que, tanto quanto ou mais do que os elementos internos descritos, pode contar para esse “não desenvolvimento” das formas uma espécie de censura prévia dos ouvintes, quer se a considere “natural” ou consequência da falta de formação), mas apenas de constatar que, de fato, ao menos no estágio em que nos encontramos (quicá o que se entende por “canção” possa ganhar novos contornos no futuro), um caminho tomado decisivamente em direção a algum desses limites descritos – embora sempre seja possível – parece passível de excluir a composição das “semelhanças de família” que hoje podem ser enquadradas – nas mais variadas direções e nos mais diversos contextos – no conceito de “música popular”.²⁸²

²⁸² Daí pelo menos um dos caminhos para se explicar o retorno do experimentalismo mais ousado a formas mais tradicionais – descrito em nota anterior tendo os casos de Caetano Veloso, Walter Franco e Itamar Assumpção como exemplos. Aqui também um parâmetro para que se analise casos que, em maior ou menor grau, são normalmente reconhecidos pela ousadia em trabalhar nas fronteiras. Tomando os dois nomes que comentamos no

O lastro no colóquio que, segundo Tatit, é condição ontológica da canção, tanto impede voos maiores quanto possibilita, no mesmo movimento, seu grande poder de inserção social, sua capacidade de imiscuir-se no cotidiano. É esse mesmo lastro que leva Acauam de Oliveira (2015, p.2) a localizar a canção “a meio caminho entre as dimensões prática e artística da linguagem” e daí concluir que o amplo alcance dessa forma de expressão “explica-se especialmente por essa capacidade de confundir-se com a própria língua, integrando nossos mecanismos psíquicos mais profundos, essencialmente constituídos pela linguagem”. Ora, considerando-se ou não, em maior ou menor grau, que a canção possua uma dimensão artística, parece fora de questão que ela exerce papéis importantes na dimensão prática. Vimos, no primeiro capítulo, que boa parte dos estudos a respeito parecem, de fato, privilegiar essa dimensão (daí as queixas de Shusterman e Gracyk ao desprezo do aspecto estético em favor do social). Qualquer que seja o trabalho sobre a forma adquirida pela palavra cantada, seu significado pleno só se dá na trama das intersubjetividades. Lugar comum em diversos estudos históricos ou sociológicos específicos, mas também constatável até a partir de campos, em princípio, mais alheios às ciências humanas. O neurocientista Daniel Leivitin, por exemplo, constatando que pesquisas empíricas demonstrariam que o grosso do gosto musical se formaria por volta dos 14 anos e, para a maioria das pessoas, sofreria poucas alterações depois dos 18 ou 20, busca explicar o fenômeno da seguinte maneira:

Especialmente na cultura ocidental, as escolhas musicais têm importantes consequências sociais. Ouvimos as mesmas músicas que nossos amigos. Particularmente na juventude, quando estamos em busca de nossa identidade, criamos laços ou grupos sociais com pessoas com as quais queremos parecer ou com quem acreditamos ter algo em comum. Para exteriorizar os laços, vestimo-nos da mesma forma, compartilhamos atividades e a música que ouvimos. Isso se coaduna com o conceito evolutivo de que a música é um veículo de vinculação e coesão sociais, tornando-se uma marca de identidade pessoal e grupal e de distinção. (LEIVITIN, 2011, p. 260-261)

item anterior: ponderemos que Tom Zé, trabalhando sempre os limites, não chega a abrir mão da “forma-canção” (pensando-se esta como aquela localizável dentro das fronteiras desenhadas por Tatit, por mais que nas margens). Para Bernardo Oliveira (2014, p. 50), o compositor, “mesmo operando com elementos das vanguardas eruditas do século XX (inclusão do ruído e do acaso, pesquisa pela instrumentação, pela estratégia de composição e arranjo), seu trabalho foi proeminentemente calcado sobre canções”, ou seja, mesmo lançando “uma suspeita sobre a consolidação de certos procedimentos e clichês”, a música de Tom Zé “não despreza o corpo cancional – a linhagem tradicional da canção brasileira”. (idem, ibidem, p. 51-52) Arrigo Barnabé foi sem dúvida mais longe em termos de negação interna das formas tradicionais; mas o próprio compositor (in: GRAFFITI, 1998), olhando em retrospectiva seu trabalho do início dos anos 1980, admite: “Hoje em dia, tenho mais clareza para perceber que eu estava fazendo era um trabalho muito mais erudito que popular. Muito mais, vamos dizer, é um trabalho erudito com um grau de comunicação maior”. Como já deixamos claro no início do trabalho, não vemos vantagem na demarcação rígida de fronteiras entre os tipos de música, o que interessa notar, aqui, é que Arrigo tenha se percebido mais fora que dentro do “corpo cancional”, ao procurar dar um passo *dentro dele* que, a posteriori, demonstrou-se grande demais para caber em seus limites.

Aqui caímos novamente na importância atribuída atualmente às “mediações” e conceitos afins que, mesmo que não se apeguem a esse significante específico, procuram uma abertura do foco fechado na obra para outro que a observe imersa em contextos. Daí a crescente atenção a categorias não redutíveis ao texto poético ou à estrutura musical (anotada em partitura ou apenas gravada), como as noções de performance, timbre, voz²⁸³ - não raro vistas em conjunto, já que podem ser consideradas partes de um mesmo processo. Importa aqui notar, justamente, esse caminho “em direção ao interesse na ideia de processo, de diálogo e de ação em detrimento da definição de objetos de estudo enquanto produtos, estruturas ou obras definitivas”, que nos levaria a, “mais do que sobre ‘a canção’, perguntamo-nos sobre como as pessoas cantam, compõem e escutam, e sobre suas ações e emoções ao fazê-lo” (FINNEGAN, op. cit., p. 21-22). Perspectiva talvez bem sintetizada na fórmula do etnomusicólogo Carlos Sandroni, segundo o qual a música, mais do que a “arte de combinar sons”, seria “a arte de combinar e descombinar pessoas através de sons.”²⁸⁴

A formulação descreve uma passagem do foco estético – combinação de notas – para outro mais antropológico – combinação e descombinação de pessoas. O fator estético sai diminuído em relação ao privilégio que julgava possuir até meados do século passado (o próprio afastamento da academia com relação à música popular aí se baseando), mas nem por isso se vê eliminado: apenas obrigado a reconhecer-se como apenas um dos fatores em jogo. É claro que não se trata de uma tendência restrita à música popular: vimos Hans Belting recomendar o mesmo caminho para a análise das artes visuais. Por tudo o que se disse, no entanto, ele parece ser mais decisivo nela.

O que traz consequências evidentes para o julgamento estético, as quais apontamos diversas vezes ao longo do trabalho. Se em qualquer área ele já está sob suspeita numa época em que não parece haver critérios sólidos compartilhados para se privilegiar algumas obras em detrimento de outras, nem direção pré-determinada a se seguir, nesse campo específico – desde sempre mergulhado mais ainda que outros na trama das intersubjetividades – a suspeita só pode ser maior. A análise intrínseca de obras arrisca-se a perder o que delas talvez seja, eventualmente, o mais importante. E por neutra que se pretenda uma análise judicatória, será difícil escapar da acusação de jogar sobre o objeto pressupostos não declarados – a avaliação

²⁸³ Para ficarmos em apenas dois exemplos de trabalhos mais recentes: Lucas Takeo Shimoda (2014) procura desenvolver a noção de timbre dentro da semiótica da canção; Judson Gonçalves de Lima (2013) propõe o conceito de “voz-melodia” como espécie de núcleo da tradição cancional brasileira.

²⁸⁴ Afirmação feita em entrevista ao blog do Instituto Moreira Salles, em 30/12/2014. Disponível em <<http://blogdoims.com.br/combinando-sons-e-historias/>>. Acesso em 17 jul. 2017.

sobre pessoas se escondendo atrás da dos sons. Por outro lado, o abandono de qualquer avaliação recaindo na suspeita simétrica oposta: a aprovação do mundo tal qual se apresenta se escondendo por trás da suposta neutralidade.

A uma reflexão sobre essa dicotomia – ciente das implicações de fazê-la a partir da realidade brasileira e com a responsabilidade de quem julgou que uma pesquisa sobre as obras de Tatit e Wisnik continua absolutamente relevante para o cenário atual – dedicaremos nossas considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos no primeiro capítulo discutindo o que é isso a que normalmente se chama de “música popular”, e reconhecemos que não é nada mais do que aquilo a que se chama normalmente de “música popular”; reformulando: descarregamos o termo de qualquer essencialismo, considerando-o como um conceito aberto, seu uso dependendo das “semelhanças de família” que estivessem em jogo conforme a circunstâncias e os interlocutores, e vimos que foram necessárias mudanças nas regras desse(s) jogo(s) e nas circunstâncias que o(s) determinavam para que ela finalmente chegasse ao ambiente acadêmico. Na sequência, mesmo que fechados em apenas dois autores, procuramos vislumbrar como, a partir de uma visada estética (um dos últimos campos a aceitar aquelas mudanças) se poderia encarar o fenômeno, em meio à multiplicidade fragmentada de sujeitos e objetos (parte das mesmas mudanças) que caracteriza o campo no cenário atual.

No passo seguinte, voltando nossa atenção ao quadro brasileiro, vimos que certas questões ou dilemas que se colocavam entre aqueles dois filósofos (em especial entre graus de “relativismo” e “universalismo”, “conservadorismo” e “progressismo”), bem como aspectos da cena geral analisada anteriormente (em especial certa tendência à multiplicação e fragmentação dos objetos e dos pontos de vista sobre eles, que acabam se ligando às dicotomias apontadas anteriormente), poderiam ser também encontradas no panorama nacional. Este, por outro lado, apresentava especificidades relacionadas a uma formação cultural distinta, em especial no que se refere ao lugar social alcançado pela música popular e sua capacidade de se elevar acima do mero entretenimento, promovendo algumas “quebras de barreiras” e um sentimento de unificação; elementos esses que, por mais que hoje sejam colocados em xeque por muitos, parecem no mínimo assinalar diferenças importantes com relação a outras realidades (considere-as ou não como pertencentes a certa “ideologia nacional”), inclusive permitindo que, por aqui, uma atenção propriamente estética (menos num sentido mais geral do que aplicado a objetos específicos) voltada à canção tenha podido se estabelecer aparentemente antes e com mais facilidade do que alhures como um viés possível para se observá-la.

No segundo capítulo, tratou-se de analisar outros dois pensadores, agora brasileiros, naquilo em que suas obras poderiam dialogar com aquelas tensões, naquele cenário geral, a partir dessas especificidades (o próprio fato de se poder analisá-los tanto a partir de textos quanto a partir de canções constituindo, afinal, no trânsito entre os vários lados, uma dessas possíveis especificidades). Por fim, um breve cotejamento entre a canção brasileira e as “artes

maiores”, sobretudo a partir da ideia de “fim”, serviu-nos para (in)determinarmos com maior (im)precisão o(s) lugar(es) da canção.

Adiantamos em nossa introdução que pretendíamos, ao final do trabalho, juntarmos as peças para ver que desenho poderiam formar e, a partir daí, pensarmos sobre o que resta. Dado o desenvolvimento do texto, essa última expressão pode parecer um tanto dramática.²⁸⁵ De qualquer modo, tomaremos a dicotomia com que encerramos o texto – e que tantas vezes já havia aparecido ao longo dele, explícita ou subentendida – como linha para costurarmos algumas ideias e formarmos alguma noção sobre o que ainda pode estar em jogo. Trata-se de, a partir dela, olharmos novamente para o trabalho e para a posição que assumimos ao empreê-lo.

*

Na conclusão de seu abrangente livro sobre os estudos em música popular em língua inglesa, em busca de uma alternativa para essa mesma dicotomia, ali descrita com apoio nos termos originalmente formulados por Zygmunt Bauman como a do intelectual como legislador ou intérprete²⁸⁶ – e os riscos de autoritarismo implicados pela primeira opção e de resignação

²⁸⁵ Tomamo-la livremente emprestada de Lorenzo Mammi: “O que resta: arte e crítica de arte” é o título que o filósofo escolheu para seu livro lançado em 2012, reunindo vários ensaios que falavam majoritariamente de artes visuais, não de canção (ressalve-se que temas ligados à “cultura popular” não estão ausentes: os dois últimos textos falavam de boxe e de Fred Astaire). Cabe assinalar que Mammi dava três sentidos à expressão, não somente o de um “depois do fim”. O primeiro (ibidem, p. 8) relaciona-se de fato à crise que se instala no mundo contemporâneo, onde a arte encontraria “espaços sempre mais precários e problemáticos”, ressaltando que não entendia aqui a arte no sentido de conjunto de *commodities* nem de espaços institucionais, mas sim como “possibilidade de gerar novas experiências significativas a partir de objetos singulares”. O segundo relaciona-se à ideia de autonomia, não aquela reivindicada no final do século XIX e início do seguinte, mas sim do resto como “lugar próprio da arte”, esta sendo “o que resta a dizer, uma vez esgotados todos os outros discursos”, ou seja, não um lugar delimitado ou campo fechado, mas sim um “lugar de passagem”, instalado “no intervalo entre os campos existentes”. (ibidem, p. 9) Finalmente, o último sentido inverte o sinal valorativo negativo que o “resto” poderia ter na situação de crise do primeiro; aqui, “ ‘o que resta’ é, simplesmente, sinônimo de ‘arte’”, na medida em que sobrevive ao tempo, ou seja, “uma obra de arte é um objeto que sobrevive à vida e à intenção que a gerou, e a todos os discursos produzidos sobre ela”. (ibidem, loc. cit.) Parece-nos possível afirmar que os sentidos do termo descritos pelo filósofo seriam aplicáveis também a sua visão sobre a canção, que tivemos a oportunidade de descrever em algumas ocasiões de nosso texto. Lembremos aqui que, embora fizesse distinção entre as músicas popular e erudita, descrevia sua abordagem da primeira como uma tentativa de ver “como a experiência do mundo se torna forma significativa autônoma”. (2017, p. 11)

²⁸⁶ Resumidamente, para o sociólogo polonês, “a estratégia moderna de trabalho intelectual é aquela mais bem caracterizada pela metáfora do papel do ‘legislador’. Consiste em fazer afirmações autorizadas e autoritárias que arbitrem controvérsias de opiniões e escolham aquelas que, [...], se tornem corretas e associativas. [...] A estratégia pós-moderna de trabalho intelectual é aquela mais bem caracterizada pela metáfora do papel do ‘intérprete’. Consiste em traduzir afirmações feitas no interior de uma tradição baseada em termos comuns, a fim de que sejam compreendidas no interior de um sistema de conhecimento fundamentado em outra tradição”. (BAUMAN, 2010, “Introdução”, formato kindle) Como se nota, menos que uma dicotomia rígida a exigir que se adote um ou outro pólo, Bauman caracterizava um processo histórico, vendo a primeira postura como típica da modernidade e a segunda da pós-modernidade (ou “modernidade líquida”, como posteriormente ele viria a qualificar o período), sendo que “a estratégia pós-moderna não implica a eliminação da moderna; ao contrário, ela não pode ser concebida sem a continuação desta última. Ao mesmo tempo que a estratégia pós-moderna envolve o abandono das ambições universalistas da própria tradição dos intelectuais, ela não desdenha as ambições universalistas dos

pela segunda – Keith Negus (1996, p.219, tradução nossa) propõe que se encare a música popular

[...] menos como um artefato com qualidades estéticas particulares (que precisam ser identificadas e aprovadas) ou uma mercadoria polissêmica aberta a vários usos e gratificações prazerosas, e mais como um meio de comunicação (...) e forma de conhecimento público com potenciais para reunir as pessoas em novos diálogos e relações sociais.

Não se trata exatamente de um meio termo entre “legisladores” e “intérpretes”: o musicólogo parece querer abrir mão dos excessos daqueles para adotar a posição destes (nisso repetindo os desenvolvimentos a que aludimos logo acima), porém destilando-a de suas possíveis implicações demasiadamente pró-mercado (nisso acrescentando-lhes algo). Sem constituir exatamente uma “solução”, o posicionamento nos parece adequado, por aquilo que, a nosso ver, mantém – criticamente – em aberto. Se, a partir dele, olharmos para as análises que fizemos a respeito dos dois teóricos que formularam suas concepções também a partir do mundo anglófono, talvez tenhamos ferramentas adequadas para uma espécie de balanço.

Já de início, não será difícil ver Shusterman ao lado dos que consideram ser a música popular um artefato com qualidades estéticas a serem identificadas e aprovadas, e, se não exatamente contra considerá-la uma mercadoria aberta ao uso prazeroso, no mínimo usando a primeira definição para desaprovar toda a música que *não é senão* uma mercadoria aberta ao uso prazeroso (lembrando que o filósofo não adota separação rígida entre prazer e saber, entretenimento e arte, mas não deixa de condenar aqueles que ficam somente com os primeiros termos). Gracyk, por sua vez, se coloca no campo oposto, considerando sim a música popular como uma mercadoria polissêmica aberta a gratificações prazerosas, e, se evidentemente não contrário à ideia de que ela possui qualidades estéticas particulares – essa é a própria base de sua concepção – certamente contrário, por isso mesmo, à sujeição dela à aprovação por parte de intelectuais, o uso prazeroso da mercadoria por parte de seus consumidores já servindo como aprovação suficiente que não se poderia refutar sem incorrer em preconceito (a não ser, talvez, na esfera pessoal, e interna a cada cultura específica).

intelectuais quanto à sua própria tradição; [...] a dificuldade nova, contudo, é como estabelecer as fronteiras de tal comunidade de modo que sirvam como território de práticas legislativas” (BAUMAN, op. cit., loc. cit.) De modo análogo, as várias menções que fizemos à dicotomia universalismo-relativismo devem ser entendidas mais como coordenadas para localização que como oposição estanque e mutuamente excludente. De fato, não há dúvida de que, ao longo dos últimos dois séculos, caminhou-se do primeiro ao segundo termo, mas é só em resposta ao desenvolvimento do primeiro, contra seus excessos, que ganhou corpo o segundo, que precisa ainda problemáticamente lidar com o primeiro se quiser manter alguma pretensão explicativa (o que é inevitável, no caso dos intelectuais). Raros são os que se apegam com unhas e dentes a um dos dois extremos; trata-se antes, enfim, de um processo aberto e dinâmico, tensão cuja resolução, se exequível, não pode ser pensada em termos de simples negação ou aniquilação do lado oposto.

Aquilo que cada um carrega de opção por um dos lados pode destacar o que há de inconveniente no outro. A ênfase na comunicação capaz de reunir as pessoas em novos diálogos – levantada por Negus e presente em ambas as concepções – talvez servisse de antídoto interno aos possíveis males que cada um carrega ao assumir seu próprio lado. Lembremos, antes de mais nada, que ambos procuram deslocar o aspecto estético das obras (sejam estas artefatos ou mercadorias) para as experiências por elas proporcionadas (caminhando portanto do objeto a sua relação com os sujeitos). Ao exaltar as virtudes da “apreciação” em detrimento da “avaliação”, Gracyk defendia um máximo de comunicação com um mínimo de censura; falando a partir de um cenário bastante dividido socialmente, enxergava no aspecto estético um possível meio para que se conseguisse olhar para além dos próprios muros, abrindo canais de diálogo que por outros meios quiçá estivessem vedados (2007, p. 59-62); e ainda concordava (embora não insistisse muito no ponto) que somente com uma rica estrutura cultural as pessoas poderiam se tornar conscientes das opções disponíveis e avaliá-las de maneira inteligente (ibidem, p. 130). Ora, vale aqui novamente a objeção que já fizemos a ele e a Tatit: tomando a comunicação, o diálogo, a ampliação da formação cultural como valores, e portanto a intolerância e o fechamento de canais como inimigos, não se pode deixar de condenar em algum grau – mesmo admitindo uma ligação intrínseca da música popular com o mercado – a redução das escolhas disponíveis, o direcionamento de formações culturais ditados pelo poder econômico – mesmo admitindo que o domínio deste jamais foi nem será completo, encontrando sempre formas de resistência: trata-se apenas de reconhecer que, se o conhecimento público e a criação de novos diálogos e relações sociais são tidos como um valor, seria desejável que estes se dessem em condições menos desiguais.

Shusterman, por sua vez, reconhece o comercialismo excessivo como um problema e defende uma postura crítica com relação ao que é veiculado pela mídia. Mais ainda, conforme vimos, prega uma atitude interventiva por parte do pensamento teórico contra a pretensa neutralidade (na qual Gracyk procura se manter), que na verdade, em sua opinião, resultaria em conservadorismo. Se algum distanciamento da lógica do mercado parece ser necessário, o filósofo toma o cuidado de não delimitar previamente qualquer direção rígida a se seguir para cumprir o intento – e nisso podemos colocá-lo ao lado de Wisnik. O risco de sua postura está no possível autoritarismo que, buscando autoridade na estética, desqualificaria a maior parte das experiências estéticas com música popular. Algo da rigidez da postura atrelada aos “artefatos de qualidades estéticas a se identificar e aprovar” se desfaz em seu alargamento do conceito de estética com relação às concepções tradicionais que tanto critica – vinculando-o ao prazer, entretenimento, funcionalidade, e sobretudo ao corpo – mas seria de se perguntar o que

exatamente separaria aquela desqualificação, por exemplo, da “estratégia do imperialismo intelectual” que, segundo o autor, “implica que a elite cultural não apenas tenha o poder de determinar, contra a opinião popular, os limites da legitimidade estética, mas também de decretar, contra a evidência empírica, o que pode ser chamado de experiência ou prazer reais”. (SHUSTERMAN, 1998, p. 111)

Trazendo a proposição de Negus ao quadro brasileiro, seria possível, de uma maneira geral e simplificada – como sugerimos acima – aproximar em alguns pontos a posição de Gracyk à de Tatit, a de Shusterman à de Wisnik. No entanto, mais uma vez, falar a partir do Brasil – essa simples colocação servindo já de vidraça sujeita a pedras localistas/mundialistas contemporâneas – exige algumas adaptações. Não nos referimos apenas à evidente discrepância entre objetivos, objetos e métodos dos diferentes autores, mas antes à própria aplicação da fórmula do musicólogo inglês ao cenário nacional. Isso porque, no argumento de Negus, a trincheira estética procurava resistir não apenas ao poder econômico, mas também ao poder político; a posição atrelada aos “artefatos com qualidades estéticas particulares” figurava não apenas como antídoto contra os excessos da indústria cultural, mas também contra os nacionalismos. Acontece que aquilo que na formulação do musicólogo aparece como clara oposição – avaliação estética e nacionalismo – entre nós, não raro, aparece como união. Mais uma vez, a diferença – remontando a desenvolvimentos históricos distintos – salta aos olhos.

Desde a introdução, nos propusemos neste trabalho a examinar a intersecção entre Brasil, canção e estética. Ao menos de certo ponto de vista, os três pontos coincidirão exatamente na chave do autoritarismo: a própria adoção do viés estético como ponto de vista recaindo em elitismo preconceituoso, fundamentado em certa “metafísica cancional” a serviço de uma ideologia nacional ocultadora de desigualdades gritantes. Perspectiva que tem um bom exemplo no seguinte trecho:

A música popular é utilizada em larga escala para reafirmar a sua importância como tradutora dos dilemas e grandezas do país (o que procede, mas que precisa ser relativizado) e como construção identitária que pode (desde que o samba é samba é assim), como na malandra manobra de Vargas, unificar a nação e criar um sentimento de totalidade/totalitária e pertencimento. Pensando num antigo texto do Gumbrecht, a identidade se faz necessária por nostalgia ou ressentimento. No caso das leituras sobre a música popular, a busca de identidade se faz por uma política de apagamento de diferenças e apaziguamento de conflitos, exaltando, como deseja o olhar utópico de Zé Miguel Wisnik, o triunfo da gaia ciência. A insistência teórica e crítica em trabalhar com modelos hermenêuticos de apreensão da música e, principalmente, da canção, acentua a crença nos valores essencialistas e transcendentais que decorrem de uma fundação ontológica da voz em consonância com a palavra escrita e cantada. Há uma clara tradição de competentes críticos, em especial das universidades paulistas, que arrastam em seu bonde do bem hordas de fanáticos e encantadores seguidores da canção como a expressão mais completa do sublime e da plenitude estética. (DINIZ, 2016, p. 152)

Claro está que, desse ponto de vista – o nome de Wisnik explicitamente posto, o de Tatit claramente subentendido –, o presente trabalho se filia às “hordas de fanáticos”. Menos que refutar a crítica, tratemos de encerrar esse texto procurando incorporá-la e, quiçá, dar um passo além. Ou aquém.

Frisemos antes de mais nada que o texto de Júlio Diniz, a que já havíamos feito alusão, trata do vasto material produzido neste século nas faculdades de Letras (Wisnik e Tatit, relembremos, são professores do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo). Fora desse âmbito, a “insistência em trabalhar com modelos hermenêuticos” talvez não fosse tão clara.²⁸⁷ De qualquer modo, ali lhe incomoda o predomínio – diremos, de maneira simplificada – da mesma tradição cancional brasileira que vimos Wisnik e Tatit exaltarem em textos e músicas. Tradição que se sabe em crise, daí talvez tanto o incômodo quanto a vontade de superá-lo, o texto procurando captar e incentivar aquilo que destoaria dessa massa, parecendo apontar para algo novo e mais coerente com o cenário contemporâneo, em especial, como afirmam Olinto e Schollhammer (2016, p. 13) na apresentação do texto, “a busca de novos caminhos em territórios da escrita sônica, do *sound-design* e das materialidades sonoras”.²⁸⁸ E a enorme projeção que Tatit e Wisnik adquiriram no âmbito acadêmico relacionado à música popular, depreende-se da argumentação do professor carioca que, calcada em certa junção entre entronização da canção e identidade nacional, mesmo que e justamente porque ultrapassada, figura como uma espécie de empecilho a esses novos desenvolvimentos.

De fato, sobretudo para aqueles que de maneira mais determinada acreditam que a crise contemporânea simboliza o fim de uma era e anseiam por tratar das novas formas que supostamente viriam a substituir as antigas, o grande edifício teórico montado pela semiótica da canção de Tatit não pode deixar de parecer pesado demais em sua inércia, incômodo a quem só interessa a dinâmica atual. Mesmo os orientandos do semiólogo que procuram ampliar o domínio da teoria não parecem conseguir dar muitos passos para além dele, que de fato tem

²⁸⁷ Na área acadêmica de Filosofia, por exemplo, em que esse tipo de direção “hermenêutica”, quem sabe, poderia potencialmente ser seguida por muitos trabalhos, sequer se pode dizer que a música popular tenha realmente chegado: dos quase 400 trabalhos levantados na pesquisa a que nos referimos no capítulo 1, apenas dois foram produzidos na área (ambos da mesma autora – Eliete Negreiros, 2002 e 2012 – e centrados em Paulinho da Viola). Ressalvemos que, mesmo que de passagem, Diniz (op. cit., p. 151) parece não aprovar o total abandono dessa vertente quando se pergunta “como discutir valoração em análises que entronizam a pobreza estética pelo ‘seu conteúdo sociológico relevante’”.

²⁸⁸ No mesmo sentido da nota anterior: Diniz (ibidem, p. 152) ressalva que “Não estamos falando de polaridades, dicotomias ou produção de pares opostos. Como também não estamos afirmando que a canção se exauriu, que a discussão dos gêneros musicais foi abandonada, que não há mais interesse em trabalhar com as poéticas da canção, com a interface literatura/música popular”.

como pilares e vigas o encontro entre melodia e letra. Não será sem vertigem que de suas janelas se verá passar as velozes e disformes “sonoridades contemporâneas”. Até por força da área em que desenvolve suas pesquisas, com sua pretensão científica de encontrar uma base invariável por trás dos fenômenos de superfície, seus “fundamentos não mudam muito, pois se baseiam no próprio progresso da semiótica enquanto teoria voltada para a descrição do sentido gerado por todas as linguagens de uma cultura”. (TATIT, 2007, p. 444) Há sem dúvida um forte componente ontológico, por exemplo, na afirmação de que “produzir canções significa produzir compatibilidades entre letras e melodias”, por mais que se admita que a elas “se agregam recursos musicais de toda ordem”. (idem, 1997b, p. 117) Mesmo que pareça seguro afirmar que não há, não houve nem haverá sociedade humana sem algum tipo de palavra cantada, talvez seja temerário, para nosso e outros tempos e lugares, admitir de antemão uma hierarquia que coloca aquela compatibilização letra-melodia sempre no topo, o tonema sempre acima da tonalidade, quiçá desprezando a exploração de sonoridades, o caráter de gravação comercializada, e mesmo outras possibilidades que, como sugere o texto de Diniz, não se encaixem no conceito de “canção”.

E claro (para aproveitarmos a formulação de Sandroni): a atenção exclusiva à combinação de notas e palavras pode desprezar as pessoas que aquelas combinações combinam. Contudo, aqui como nas questões levantadas acima, parece-nos que aquilo que fica de fora da semiótica da canção só será problema se ela for usada como a *única* ferramenta para a análise de canções (ou sonoridades, ou cenas, ou como se quiser), mas não se constituir apenas *uma* delas. E parece fora de questão que o paulista desenvolveu um instrumental precioso para que se analise a palavra cantada em qualquer circunstância, cabendo ao pesquisador combiná-lo com aquilo que julgar relevante em cada caso específico. Aqui, o aspecto totalizador mostra seu reverso democrático: esse instrumental pode ser o mesmo para se analisar desde as mais elaboradas canções reconhecidas pela crítica até às mais chapadas canções de mercado; mais que isso: vimos Tatit reconhecer que, em qualquer caso, o artesanato cancional seria sempre o mesmo, o que o leva a afastar-se de certo elitismo (presente no apego à “linha evolutiva” que marcou os primeiros tempos de Rumo), ao considerar não fazer sentido a pergunta sobre o que seria uma “canção de qualidade”, as valorações sendo cabíveis apenas para o gosto pessoal, não para o trabalho científico.

Mas algo de opressor retorna pela porta dos fundos, não apenas naquilo em que tal posicionamento repete ponto semelhante ao de Gracyk que já criticamos acima, mas também quando Tatit, justamente, parte – mais de maneira implícita que assumida – de sua teoria não exatamente como *uma*, mas *a* ferramenta para se pensar a produção nacional ao longo da

história. Especialmente em “O século da canção” (2004), mas também em entrevistas e outros textos, Tatit deixa entrever uma visão teleológica e generalizante que realmente se encaixa na “crença nos valores essencialistas e transcendentais” de que nos falava Diniz, especialmente encarnados na canção como símbolo da identidade (ao menos, musical) nacional.

Já aludimos ao fato de que, numa época em que o conceito de “identidade nacional” perdeu definitivamente o poder de monopolizar e enormemente o de manipular sentidos, algo de construções passadas pôde sobreviver no cenário “brasileiro” (as aspas são para dar a pensar) justamente porque por aqui a criação da identidade trabalhou numa espécie de via de mão dupla com a diversidade, o acento podendo variar conforme as intenções do discurso; daí que, dada a valorização atual do conceito de “diversidade cultural”, que, afinal, “assume a perda do monopólio de sentido da identidade nacional e o rearranjo de forças em benefício das identidades mundial e restrita” (NICOLAU NETTO, 2017, p. 210), parece fácil fazer uma coisa funcionar pela outra. Reformulando: se o que realmente hoje interessa é menos a síntese (facilmente vista como falsa e autoritária) que a enumeração (a comprovar a diversidade a olhos vistos), basta virar a lanterna para o outro lado, que a construção já está lá (a cada um de escolher o que deixar na sombra). A questão é que, em Tatit, nesse aspecto, não se percebe o mínimo movimento da síntese à enumeração, ou mesmo de crise da identidade nacional musical: como se tudo sempre tivesse sido assim desde o início do século XX (e destinado a ser assim desde 1500), a diversidade à volta tendo sido sempre a regra, não haveria nada de realmente novo nos dias atuais. Atento a manifestações musicais contemporâneas, mas aparentemente surdo à fragmentação, ao fato de os sujeitos falarem a partir de novas identidades que não se confundem com a “nacional” (mesmo que possam dialogar com ela), Tatit, quiçá impelido, como dissemos, pela potência unificadora de sua teoria semiótica, transfere-a para sua leitura do quadro atual, mantendo assim – um tanto fantasmagoricamente – viva como chave de leitura aquela força unificadora que vimos caracterizar a falida MPB.

Algo semelhante poderia ser dito a respeito de José Miguel Wisnik. Mas com diferenças que nos parecem fundamentais. Por mais que recomende e mantenha de sua parte uma escuta atenta às polifonias, às vozes que podem chegar de todos os cantos do mundo (recordemos da figura do *aleph* que usamos para descrevê-lo), é verdade que quase sempre a reunião delas, bem entendidas, parece formar um coro em que se ouve “Brasil”, afinado ou não. Não há dúvida que, como quer Diniz, nesse processo há sempre uma busca pelo “apaziguamento de conflitos” (a figura aqui é aquela que o próprio Wisnik entendia como sendo a de Orfeu) que aponta para algo como uma “utopia”, e que nesta haveria um “apagamento das desigualdades”. Mas note-se: projetado no futuro, não no presente; um futuro que se fez

vislumbrar no passado sem nunca ter se realizado a não ser exatamente enquanto promessa de felicidade; clarões de raios em áreas bastante específicas, que de lá parecem iluminar o todo, mas se apagam antes que se possa vislumbrá-lo, deixando apenas a lembrança daquilo que poderia ter sido, eventualmente insistindo em ainda poder ser. A “utopia” é aqui consciente de si: “a potência da bossa nova gera [...] um mito novo”, mas um mito que, ao contrário do de Tatit, sabe “estar ferido também no desenrolar dos acontecimentos”. (WISNIK, 2004c, p. 325) Vimos que, na dicotomia em que enxerga as interpretações clássicas a respeito do país, José Miguel pode bem parecer mais simpático à linha “gilbertofreyreana”, mas em momento algum se autoriza a descartar a “sociologia paulista” e, mais do que isso, clama pela superação da dualidade (mesmo sem realizá-la por si mesmo, talvez sabendo-a ainda impossível no presente). O “lugar fora das ideias” não anula as “ideias fora do lugar”, mas, pela capacidade de colocá-las – ou no mínimo a defasagem a elas associada – em suspenso, algo do que se desenvolveu no futebol, na música e na literatura deve ser levado em consideração, em sua opinião, em qualquer vindoura tentativa de realizar aquela superação. A posição do intelectual paulista, enfim, é mais complexa e sutil do que o texto de Diniz deixa entrever; a assunção da diversidade como traço central da formação cultural nacional não implica necessariamente (certamente não na opinião de Wisnik) em apagamento das diferenças, embora sim pareça servir como meio de seu apaziguamento ou superação futura:

As culturas brasileiras surgem das misturas, das diferenças, das apropriações, e não da pureza de uma identidade inicial. E é assim mesmo que elas se tornaram, como “laboratório” sincrético de experiências humanas originais, a força que melhor se contrapõe no Brasil às pequenas e às imensas *aberrações e atrocidades que nos constituíram e constituem* (idem, *ibidem*, p. 324-325, grifo nosso)

Para alguns, talvez a própria insistência na manutenção da ideia de um “Brasil” já constitua mácula. De qualquer forma, o que vemos em seu trabalho não é a simples reafirmação da capacidade nacional de gerar significado por si só, e sim sua possível articulação com o espaço mundial em que os debates – que hoje valorizam a diversidade – passaram a se dar. Pode-se afirmar que a crença de que o Brasil tenha de fato um papel importante a exercer aí envolve uma questão de fé (e mais uma vez o vemos atrelado a Caetano Veloso), mas não de ingenuidade.

É curioso que tanto Diniz quanto antes Pedro Meira Monteiro tenham utilizado, para introduzir a figura de Wisnik, a de Hans Ulrich Gumbrecht. E ambos por contraste. Lembremos do que dizia Monteiro: ao contrário do alemão, que apostaria no “império desmedido do momento”, na ausência de futuro associada à pura produção do instante, para o brasileiro, “a ausência desse futuro não é a afirmação de fé no instante; a fé leva a outra coisa, que é ainda a

promessa do canto e a promessa do evento”. Diniz segue a sugestão de Gumbrecht de que a identidade se faz necessária só por ressentimento ou nostalgia, e a liga diretamente ao “apagamento” e ao “apaziguamento”, colocando-se certamente contra a manutenção da identidade, mas sem deixar muito claro se o caso nacional era o de ressentimento, nostalgia, os dois ou nenhum. Por tudo aquilo que vimos, podemos supor que a “identidade” sobrevivente na concepção de Wisnik se associa sim, melhor que à nostalgia, à saudade; de algo que já passou, mas não exatamente do que passou, e sim do futuro – ou promessa – que esse passado fez vislumbrar. Estamos aqui no “mito” construído pela bossa nova que – como bem lembrava o texto de Mammì tão apreciado por Wisnik – tem como uma de suas peculiaridades a “possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos”. É claro que observando-se isso criticamente, em meio à dissolução contemporânea, pode-se acusar nessa possibilidade, mais uma vez, a fantasmagoria. A insistência com que aquela utopia teima em ressurgir aqui e ali faz pensar, no entanto, que algo mais enraizado pode estar em jogo; contanto que se a admita, como Wisnik, “ferida pelo desenrolar dos acontecimentos”.

Se é impossível negar que há algo como uma “identidade brasileira” pairando sobre a obra do paulista, esta certamente não é a mesma da “malandra manobra de Vargas”; se há nele uma vontade de pertencimento que recusa o desenraizamento da entrega total à “pura presença”, esse pertencimento certamente não implica num sentimento de “totalidade/totalitária”. Uma ligação direta entre “identidade” e “nação”, sem mais, não poderá hoje deixar de ser considerada funesta. Mas a identidade, em Wisnik, é autocontraditória. E, se parece impossível dissociá-la, por isso mesmo, das versões clássicas da formação cultural nacional, não pareceria errado aproximá-la igualmente de Nietzsche, tendo em seu núcleo a necessidade dos opostos, dos antagonismos: lembremos do “otimismo trágico” e do “pessimismo alegre” que empresta de Caetano para definir momentos-chave da música brasileira, do “veneno-remédio” com que descreve o país, da melancolia alegre ou vice-versa que emana de suas canções, da obsessão com oximoros, espelhamentos e inversões que povoam toda sua obra. A identidade, aqui, se revela não na pureza de uma origem, mas no dilacerar (e deliciar) dinâmico dos antagonismos: não é ufanista, é trágica.

O mesmo poderíamos dizer de suas canções, e aqui poderíamos tranquilamente colocá-lo ao lado de Tatit. Já dissemos anteriormente que entre os textos e canções de Wisnik parece haver plena correspondência, enquanto em Tatit a relação parece ser mais de complementariedade, as canções deixando transparecer aquilo que nos textos ficava latente. E de fato, em termos de composição é possível afirmar que há certa inversão do quadro: se a concepção de Tatit a respeito da identidade nacional parecia mais ingênua que a de Wisnik, por

não carregar nenhuma negatividade e deixar reverberar sem mais os ecos de uma ideologia nacional, pode-se afirmar que, no que se refere à possível intersecção daquele assunto com a dicção cancional, vemos um Tatit mais crítico que Wisnik – que se lembre da afirmação deste último a respeito da antagônica combinação de suas parcerias: um cético e irônico (mesmo quando, ou ainda mais quando o é através de personagens extremamente ingênuos), o outro crédulo e sentimental. Nem tão crédulo, como vimos: a alegria quase sempre esbarrando nas dissonâncias e deixando entrever seu oposto. De qualquer modo, se dissemos que as respectivas dicções cancionais – no mais, tão distintas – aqui se irmanam, é em função da resultante melancólica a que ambos chegam, por diferentes caminhos. Em contraponto à questão da tradição cancional que esses músicos procuram seguir (estando dentro e fora dela) e de suas complexas relações com as construções culturais relativas ao país, essa melancolia pode ser pensada num sentido freudiano, como espécie de perda daquilo que nunca se teve; aqui a “identidade nacional” pode ser concebida não como pertencimento a uma rígida totalidade supressora das diferenças, mas sim a uma mais maleável cumplicidade na dor; não como *genius* presumido, mas como *agón* compartilhado.

*

Voltemos à proposta de Negus. Vimos que considerar a música popular antes de mais nada uma “forma de conhecimento público” pode combater os excessos tanto daqueles que a consideram como um “artefato com qualidades estéticas particulares” quanto dos que a tomam por uma “mercadoria polissêmica”. Claro: fica-se sujeito a ataques de ambos os lados, que conforme se coloquem em um dos extremos, poderão considerar que todas as demais posições estarão simplesmente do outro lado. Ainda assim, se dissemos que a fórmula agrada por sua abertura crítica, é porque ela pode muito bem incluir as outras duas: não se trata exatamente de desconsiderar completamente a argumentação daqueles que firmam o pé na soberania do julgamento estético nem daqueles para quem o mundo da música é como um grande supermercado – afinal, estas também são formas de comunicação e conhecimento público pelos quais a música circula; o que se pretende evitar é a tendência dessas correntes a impor seus pontos de vista sobre todos os outros.

De qualquer modo, a opção por considerá-la mais como arte de combinar pessoas através de sons do que propriamente os sons, implicando em assumir mais uma atitude de intérprete que de legislador, nos obriga, diante do quadro contemporâneo, a um cuidado especial para que essa “forma de conhecimento” não deslize para a categoria de mais uma “mercadoria aberta a usos prazerosos”. Se hoje parece impossível fundar princípios avaliativos objetivos para se julgar tanto a combinação de sons quanto a de pessoas, há de se convir que o abandono

de toda e qualquer valoração e até de conceitos mais abrangentes corre o risco de dar no oposto da diversidade que pretende preservar, minando mais que incentivando o potencial de reunião de pessoas em novos diálogos e relações, congelando-as em guetos; ou pior: em fluidos condenados a carregar eternamente a não-identidade como identidade. O relativismo extremo torna-se também opressor quando não questiona a si mesmo, totalizador pelo avesso.

Admitimos que pensar a intersecção canção-estética-nação pode resultar em um mesmo embora multiforme autoritarismo. Mas, se não nos interessa louvar a canção como “expressão mais completa do sublime”, parece-nos que o fato de essas pequenas peças atingirem, para tantos, tamanho patamar, já clama por sua tomada como objeto, pelo exame das condições que propiciaram o fenômeno, de seu funcionamento, de sua crise. E, se hoje está claro que as culturas nacionais não são mais que discursos, é também inegável que exatamente nessa condição puderam influenciar a organização de ações e concepções; que na formação, reformulação e dissolução desses discursos, no embate entre suas imposições e as diversas resistências a eles, formam-se “jogos de verdade” em que as identidades vão sendo formuladas, dissolvidas, reconstituídas, hibridizadas, e que, dado o protagonismo assumido por aqui, nesse jogo, pela música popular, é impossível pensá-la em profundidade sem levar em conta essa interação; ainda que mais como herança do que em ato, mas sem fechar os olhos para o que em ato há de presença dessa herança.

Que tem como um de seus aspectos um inegável apuro estético, o qual evidentemente é insuficiente para explicar o todo, dessa linhagem específica e menos ainda da música popular em geral, mas cujo papel em meio a aquele mesmo jogo não pode ser desprezado, se se quiser compreender dignamente o fenômeno e pensar sobre o que dele resta, sobre onde hoje (não) estamos. Aqui uma justificativa para que, sob a sombra ou luz do logro estético da canção brasileira ao longo do século XX, se continue (ou, em algumas áreas, efetivamente se comece) a observá-la também por esse viés neste início de século XXI; cientes de que, até pelas diferenças que vimos entre o pensamento norte-americano e o brasileiro a respeito, há diferenças históricas que não somente precisam ser compreendidas e problematizadas, mas que quiçá constituam uma base para um pensamento original sobre o assunto, não necessariamente voltado somente para o passado.

Claro está que as discussões a respeito do “fim da arte”, em suas diversas modalidades, envolvem também de certa maneira um “fim da estética”, ao menos no sentido mais tradicional dado ao termo – esse inventado no século XVIII, elevado à quase religião no XIX e generalizado/dissolvido ao final do XX. Sobrevivendo – que não na forma de apego a um ideal como modo de recusar completamente o mundo contemporâneo, mas sim mantendo alguma

função explicativa – o conceito precisa, a nosso ver, abrir mão daquilo que J. M. Schaeffer (2016, p.11) chamou de “teses canônicas da religião da arte”: a redução da estética à dimensão artística, a obsessão com o problema da “objetividade” do julgamento estético e a busca em assentar a ontologia das obras a critérios de valor.²⁸⁹ Aproximando-se da experiência concreta, imiscuindo-se aos mais variados aspectos, mesmo figurando como foco principal, deve-se saber apenas uma das peças em meio a inúmeras mediações em relações complexas. O que é válido no geral, o é ainda mais no campo ligado à música popular, como vimos.

Entretanto, a ansiedade por “assassinar” de vez conceitos em crise, se pode ter o mérito de propor novas leituras quiçá mais condizentes com as aceleradas transformações contemporâneas, corre também o risco de colocar o carro na frente dos bois. Se a música popular pode ser considerada uma “forma de conhecimento público”, evidentemente o discurso acadêmico a respeito dela deve sê-lo ainda mais, e assim, por mais que seja impossível ao pesquisador manter-se neutro, parece-nos necessário ouvir o que desse(s) diálogo(s) se pode extrair sobre o que está em jogo, antes de procurar antecipar seus resultados.

Tomemos, por exemplo, o conceito de “autenticidade”. Nada mais ultrapassado, em princípio, posto que diversos estudos demonstram que ideias a respeito de uma suposta pureza das origens ou mesmo dos meios não passam em geral de quimera, a realidade apresentando-se muito mais mestiça ou hibridizada do que gostariam os puristas. Mas se as pessoas, entretanto, continuam a utilizá-lo a despeito dos acadêmicos, não seria mais prudente encontrar um novo lugar para ele, em vez de abandoná-lo?²⁹⁰ Nesse sentido, parece-nos interessantíssima a observação de José R. S. Gonçalves (2008, p. 313) que, apresentando textos que justamente procuravam – de modo geral – desconstruir a ideia de “autenticidade”, notava que “a exemplo de outras categorias das quais gostaríamos de nos ver livres, a preocupação com alguma forma de autenticidade parece ser uma constante da condição humana”. Poderíamos então, por

²⁸⁹ Ressalve-se que Schaeffer não se referia à estética da música popular, mas à doutrina estética em geral; e tomava já como fato consumado, e não cuidado a se tomar, a queda das tais três teses.

²⁹⁰ Parece-nos curioso, por exemplo, o seguinte depoimento de Hermano Vianna, a respeito da viagem que fez pelas cinco regiões brasileiras recolhendo manifestações musicais que resultariam na coleção “Música do Brasil”: “[...] em todos os lugares que a gente chegava com a equipe [...], as pessoas vinham dizer [...] que nós estávamos fazendo resgate. Aquilo me dava um arrepio, eu pensava: ‘Resgate do quê? Estas coisas estão vivas e estão mudando’. Ou então das pessoas quererem apagar traços que existem de algum contato com a cultura pop etc., e mesmo na equipe da gente tinha pessoas com um olhar viciado neste tipo de coisa”. (apud: SANTOS, 2008, p. 44) É claro que a posição do antropólogo é compreensível, mas não estaria ele incorrendo numa “contaminação” do material ao revés, ao ignorar coisas que as pessoas do lugar e de sua própria equipe consideravam importantes? A determinação do pesquisador em não incorrer em preconceito contra qualquer traço comercial e de recusar qualquer fixidez das identidades, não pode passar por cima de certo pudor das pessoas com relação aos conteúdos mais mercadológicos (ainda que incorporados às tradições, e exatamente por isso) e necessidade de pertencimento a ao menos algo que não se confunda ou dissolva na fluidez constante contemporânea?

exemplo, considerar que, se o combalido termo “autenticidade” pode ainda ser útil para se pensar a fruição da música popular, poderia ser trazido de seu sentido de lastrear a “pureza” de origem geográfica, social, não comercial ou qualquer que seja para outro mais ligado ao sentido jurídico: “autêntico” por possuir aprovação, vindo a legitimidade menos do material em si que do acordo entre as partes, por entre os meios (passando portanto das relações entre as notas para as relações entre as pessoas); espécie de “segunda autenticidade” que, note-se, pode continuar a abranger a primeira como uma possibilidade, posto que, afinal, muitos ainda a consideram importante.

De maneira um tanto análoga – e isso já víamos nas declarações de Wisnik, Tatit e Nestrovski nos extras do DVD – a constatação de que a canção não mais ocupa e dificilmente voltará a ocupar o lugar que teve não é o suficiente para acabar com sua sobrevivência; longe disso, a tradição que se inicia naquela intersecção canção-nação dá mostras – mesmo quando essa última não aparece senão em negativo – de que resistirá ainda por muito tempo, mesmo que em espaços menores. O discurso acadêmico sobre a canção, por sua vez, pode eventualmente pecar e ser cobrado por ignorar a complexidade em jogo e desviar de confrontos necessários ao aprofundamento do próprio ponto de vista (ainda que inevitavelmente se coloque sempre em um ponto de vista; sendo acadêmico, o desejável é que ele esteja devidamente justificado), por exemplo quando de fato torna irrelevante as sonoridades que escapam ao formato canção, ou ainda quando, associando-a à identidade nacional e apoiando-se em fatores estéticos, arroga-se a posição de juiz e/ou procura definir uma “essência nacional” e/ou recusa “impurezas” de toda ordem com relação ao que deveria ser o “autêntico” (no sentido tradicional do termo). Mas a desautorização de todo discurso a respeito da junção canção-nação pode ser precipitada; primeiro porque, como dissemos, ela continua a existir, segundo, porque parece possível um pensamento a respeito que não desvie, mas enfrente os perigos que a junção engendra, e opte em mantê-la a despeito deles.

Observar a música popular pelo viés estético, sem reduzi-la a ele, não pode significar uma volta à música como “combinação de notas”, mas certamente pode entrar como uma peça no jogo da combinação de gente com gente através da música, justamente defendendo que é preferível manter do que descartar a consideração do fator estético em sua aliança com aquilo que puder restar, sobreviver e ressurgir do que de melhor produziu certa linhagem da cultura nacional, ou do que um dia pôde ser chamado assim. Sem recorrer a nenhuma fundamentação rígida de princípios avaliativos ou de qualquer essencialismo ligado à suposta identidade nacional, apenas procurando potencializar, justamente, o que de mais profícuo a música como “forma de conhecimento público” pode oferecer, reunindo pessoas em novos diálogos e

relações sociais. Lembremos – pela última vez – que na invenção da tradição musical popular brasileira esteve justamente o potencial da canção como veículo de aliagens²⁹¹ (que pode perfeitamente continuar válido mesmo que a nação afunde) e que em qualquer tentativa de descrição da experiência estética não poderá faltar certa abertura ao diferente, certo desligamento do cotidiano ou das funções atencionais a ele atreladas.

Se quisermos, outras formas de falar da “comunicação entre lógicas múltiplas” e “respiração fora da produtividade sem trégua” que Wisnik via como duas das três mais originais contribuições ao mundo de nosso esboço de civilização. A última delas – lícito dizer que, surgindo através delas – a “leveza profunda”. Talvez a canção tenha se colocado, afinal, como um dos poucos meios em que a profundidade pôde ser efetivamente buscada e alcançada, em meio cultural tão pobre, posto que “a história da canção brasileira acompanha, como virtude, a mazela da cultura pouco letrada”. (FISCHER, 2009) O melhoramento desta acarretaria de fato no fim daquela? Embora bem mais verossímil que o movimento no sentido oposto (que alguns aficionados das “altas artes” por vezes parecem abraçar), a hipótese é pouco plausível, se considerarmos que “agora samba se aprende na escola”, e admitirmos que, “vendo a coisa pelo lado estético-histórico exigente, [...], a canção cumpriu também uma função formativa na cultura do Brasil – cumpriu e está cumprindo, para sempre”. (idem, ibidem) De modo que, mesmo que fosse quiçá preferível livrar-se dessa herança,²⁹² seu enraizamento histórico parece suficientemente forte para garantir sua permanência. Ao menos enquanto se acreditar na existência de algo como um “Brasil”, ou que dele se lembre.

²⁹¹ O que não significa necessariamente a admissão da ideológica “democracia racial”, nem sequer o reconhecimento de que aquilo que ocorre na música popular de alguma forma transborde necessariamente para fora dela (mesmo que se possa reconhecer ou admitir algo disso em potência). Usamos o termo “aliagem” inspirados em João Camillo Penna (2017, p. 82-83), para o qual “[...] o que falta [...] à síntese rigorosamente ocidental (i.e., europeia) de Adorno é a mais mínima compreensão do paradigma rítmico da música, suas matrizes não-ocidentais, principalmente africanas, [...] irregularidade estrutural. Ouvir isso significaria nada mais nada menos que propor quem sabe uma outra essência da música, [...] Este paradigma que Adorno chama ‘etnográfico’ é precisamente aquele que alimentará a música popular dita comercial desde sempre, formulando, quem sabe, pela via rítmica da música, a conciliação de classes almejada pela crítica schwarziana, num lugar que ele não consegue enxergar, homem estritamente verbal que é. É o que uma leitura sociológico-musical propriamente estrutural, da dança entre letra (poema musicado) e música (harmonia, melodia e ritmo), sugere. Mas essa dança não concilia classes, mas vetores antropológicamente específicos, que não podem ser reduzidos à camisa de forças da classe social. Para definir a aliagem que está em jogo aqui seria preciso na verdade falar de ‘povos’ no sentido que a etnografia utiliza o termo. A música alia povos diferentes em uma dança poético-rítmico-melódico-harmônico-timbrística, cujo sentido se confunde com a própria diversidade que a encanta”.

²⁹² Oliveira (2015, p. 116), por exemplo, propõe que “A questão a ser colocada [...] é [...]: e se o custo desse mecanismo que tornou possível o melhor de nossa produção (Pelé, Bossa nova, Machado de Assis), fornecendo uma imagem alternativa do projeto moderno a partir de sua falha em se realizar plenamente, tiver sido muito alto? Se mesmo esses desvios fossem ainda formas de continuar o mesmo princípio de auto reprodução do sistema, não seria o caso de abandonar esse modelo, assumindo que os ganhos são insuficientes para enterrar seus mortos? E se o caminho for dizer adeus ao que em nós houve de melhor, [...], por aquilo mesmo que na plenitude de sua realização eles foram incapazes de entregar?”

Se a proposição platônica de que não se modificariam as formas musicais sem que os alicerces da cidade fossem abalados nos parece carecer de comprovação histórica, o contrário, em compensação, é bastante plausível: os abalos sofridos pelos alicerces da cidade – e quiçá algo de uma possível solidez dos mesmos, mesmo em meio a terremotos – sendo sempre audíveis em formas musicais. Se estas não causam revoluções, certamente as acompanham. Não superestimar seu poder não significa negar que desempenhem – bem como o debate a respeito delas – papéis políticos. Nesse momento em que a face mais violenta do velho e ultrapassado nacionalismo brasileiro ressurgiu em verde e amarelo feito zumbi das urnas, mostrando que o que julgávamos enterrado era apenas latente, os perigos envolvidos nas discussões a respeito da “nação” ficam mais evidentes, e temos todos os motivos para considerar que, afinal, aquela ingênua “promessa de felicidade” parece estar devidamente enterrada: nosso “esboço de civilização” se mostra já mais como ruína. Contudo, se definitivamente podemos dizer que não vivemos mais naquele passado, é preciso admitir que mais nebuloso é saber o quanto daquele passado ainda vive em nós; e, nessa medida, pode ser precipitado separar a salvação do passado da ação política do presente, posto que, descartadas tanto a linearidade orientada necessariamente para um fim, quanto a simples repetição do passado no presente, poderia restar ainda – para usarmos termos benjaminianos (aqui na pena de J. M. Gagnebin, 2005, p.99-100) – a reatualização salvadora do passado no presente quando porventura chegar o momento propício, o “*kairos* histórico em que semelhanças entre passado e presente afloram e possibilitam uma nova configuração de ambos”.

Nesse âmbito, no ínfimo papel que nos cabe no pequeno espaço em que atuamos, gostaríamos que a insistência na intersecção canção-Brasil-estética – filtrada de excessos e ciente de limites, enquanto não se dissolve e desaparece como os mosaicos bizantinos – pudesse ser lida, em primeiro lugar, como um contrapeso à hegemonia absoluta da racionalidade econômica como motor da música popular urbana, associada que está à dificuldade de uma formação cultural (não confundir com educação formal) mais ampla que possibilitasse um real desenvolvimento das individualidades no sentido do exame inteligente de suas próprias escolhas.

Em segundo lugar, dado o momento atual – lembrando também o quanto o mito da diversidade unificada na MPB deveu à mobilização contra a ditadura e exerceu sim, ali, um papel político absolutamente relevante (sem que queiramos sugerir sua mera repetição no presente) – é preciso deixar claro que os pontos em que estética e nação se tocam na canção nos interessam sempre como resultado histórico, e não dados a priori, e aí justamente, no embate em que se dá a construção das narrativas históricas e a consequente constante ressignificação

do passado, nossa intersecção está mais próxima daquela dos pressupostos de Negus que da acusação de Diniz. De modo mais específico: o destaque à profundidade e ao refinamento estéticos atingidos por músicas populares dessa mesma porém diversa – com toda a ambiguidade entre luz e sombra ligada a este adjetivo a que já nos referimos – formação cultural só pode ser visto como o exato oposto da apropriação unilateral de símbolos ligados ao país por parte de um discurso que realiza hoje ao revés o *kairos* a que nos referimos pouco acima, trazendo traumáticamente à tona o (mal) recalcado horror de séculos de história baseados na escravidão, no favor, na violência alheia a qualquer compatibilização efetiva entre razão e prática. Não se trata aqui de repisar a ambiguidade intelectual característica dos debates brasileiros, como que abraçando a bandeira da “dialética da malandragem” candidiana e menosprezando a observação schwarziana do quanto a violência, outrora como hoje, compõe, no fundo, o mesmo paradigma. O ponto é anterior, e mais humilde: trata-se unicamente de defender, insistimos, a ideia da música popular como “meio de comunicação e forma de conhecimento público com potenciais para reunir as pessoas em novos diálogos e relações sociais” (aproximações ou distanciamentos de construções relativas à “brasilidade” ocorrendo necessariamente pelo lugar de onde falamos mas (des)apreciadas na medida em que se afinem com essa proposta – e não o contrário, essa proposta surgindo de uma leitura essencialista da “brasilidade”) e, nessa medida, colocar-se contra todo autoritarismo que possa prejudicar essa comunicação, nessa ou em qualquer tradição, nesse ou qualquer outro paradigma, quiçá até mais na ausência de qualquer paradigma razoavelmente compartilhado que caracteriza o mundo contemporâneo: não se pode adivinhar para onde vamos, convém fazer alguma força contrária ao sentido em que certamente não queremos ir.

Por fim, e em apoio aos últimos dois pontos, se um olhar estético inevitavelmente deve prestar atenção à “arte de combinar sons” (e, no caso da canção, estes com – no mínimo – as palavras), mas sabendo que, muito mais do que isso, a música envolve “a arte de combinar e descombinar pessoas através de sons”, podemos admitir também, por outro lado, que esta última arte envolve uma espécie de estética da existência; e que esta, no caso, havendo tantos e tantos meios de se combinar pessoas, escolhe como importante elemento a combinação dos sons. Nossa ênfase na “comunicação”, na “forma de conhecimento público” visa, afinal, manter abertas e potencializar essas combinações entre pessoas, cientes de que a arte de combinar sons e palavras – sem se considerar a única ou a mais importante – criando aliagens, pode favorecer isso. Não que tenha qualquer poder para promover igualdade ou corrigir injustiças (seria pedir demais), mas certamente pode acompanhar tentativas nesse sentido, criando canais – quiçá mais

efetivos ou menos interditados que os habituais – de trocas afetivas e intelectuais que possibilitem um mútuo desenvolvimento.

Mergulhada como está na trama das intersubjetividades, a música popular envolverá sempre alguma combinação entre elementos éticos e estéticos. Daí que a referência, aqui, poderia ser o último Foucault, para quem pensar a ética em termos de uma estética da existência não era a defesa de uma estilização elitista autocentrada, ou uma preocupação exclusiva e amoral com a beleza, mas sim a defesa da ideia de que “deveríamos nos relacionar com nós mesmos e com nossas vidas enquanto algo que não era simplesmente dado, mas podia ser formado e transformado criativamente”. (OKSALA, 2011, p. 123) A intersecção de que tratamos ao longo deste trabalho certamente demonstrou em sua história – que chega até Wisnik e Tatit – ser a canção uma das possíveis ferramentas para o cumprimento da proposta. Tão alto chegou que a muitos se tornou um fardo. Que a recente discussão a respeito do “fim”, afinal, ao mesmo tempo em que o confirma, talvez alivie, desobrigando de comparações com o que definitivamente ficou para trás. O que não impede que se continue a pensar na retomada dos fios interrompidos. Notemos que o “alívio” pode tanto se referir ao que, acabado, pode finalmente dar margem ao novo, quanto também à constatação de que uma das coisas que acabou é justamente a necessidade de busca radical do novo, ou do grandioso, ou de visões totalizantes. Conforme assinala Shusterman (1998, p. 217), “pensar que a verdadeira criação artística exclui tipos já estabelecidos e variações sobre fórmulas conhecidas equivale a confundir a arte com a ideologia artística do individualismo romântico e da vanguarda modernista”, o que, aplicado a uma estética da existência, implica que “é possível definir seu próprio estilo estético, criar sua vida como uma obra de arte, adotando e adaptando funções e estilos de vida familiares, ajustando e alterando essas formas genéricas às circunstâncias individuais contingentes”. (ibidem, loc. cit.) Autocriação não necessariamente se confunde com inovação, nem autonomia com distinção absoluta.

A original combinação de notas, palavras e pessoas que nos legou a história cultural brasileira, a nosso ver, pode perfeitamente atuar no sentido da abertura a gêneros de vida estética quando incorporada autonomamente; talvez despida de sua condição de necessário programa a ser cumprido, contanto que mantendo ao menos duas daquelas capacidades que lhe atribuía Wisnik: o poder de combinar lógicas múltiplas, e o de respirar fora da produtividade sem trégua.

REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, Adriana. A bancada de um homem só. **Revista Piauí**. São Paulo, nov. 2015, n. 110, p. 32-39.
- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.), **Theodor W Adorno**, Col. Grandes Cientistas Sociais, São Paulo: Ática, 1986a, p. 92-99.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Textos escolhidos**, Coleção Os pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- _____. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.), **Theodor W Adorno**, Col. Grandes Cientistas Sociais, São Paulo: Ática, 1986b, p. 115-146.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGUIAR, Miriam Bevilacqua. **Tempo e artista**: Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- AJZENBERG, Bernardo. Luiz Tatit. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Música popular brasileira hoje**. 2 ed. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 159-161.
- ALBACH, Tatjane Garcia de Meira. **Em busca do rumo da canção brasileira**: a prática e a teoria de Luiz Tatit, de 1974 a 2005. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- ALBUQUERQUE, Tazio Zambi de. **Poesia e tecnologia em Araçá Azul, de Caetano Veloso**. Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2011.
- ALMEIDA, Dayane Celestino de. A vertente tensiva da semiótica greimasiana no Brasil: breve estudo historiográfico. **Cadernos de semiótica aplicada**. Araraquara, v. 7, n. 2, dez 2009, p. 1-23.
- ALMEIDA, Jorge. Introdução. In: ALMEIDA, Jorge; BADER, Wolfgang (orgs.). **O pensamento alemão no século XX**: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. Vol. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ALMEIDA, Magdalena Maria de. **Brincadeira e arte**: patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- ALVES JR., Dirceu. O músico das letras. **Isto é Gente**. São Paulo, n. 223, 10 nov. 2003. Disponível em <https://www.terra.com.br/istoegente/223/reportagens/ze_miguel_wisnik.htm>. Acesso em 22 ago. 2018.

ARANTES, Paulo. A fratura brasileira do mundo. In: _____. **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad, 2004.

_____. **Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira**: Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

ARAÚJO, Luciana. Mergulho interior. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 ago. 2015. Ilustrada, p. 1. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em mai. 2018.

ARAÚJO, Maria do Socorro Brito. **Rap**: a crônica poética de um genocídio. Dissertação (mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

AS CANÇÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles; Mauricio Andrade Ramos. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2011. 1 DVD (90 min).

ASSUMPCÃO, Itamar. **Às Próprias Custas S/A**. São Paulo: Baratos Afins, 1994. [Às Próprias Custas S/A, 1982]. 1 CD.

_____. **Beleléu, Leléu, Eu**. São Paulo: Atração, 1998. [Lira Paulistana, 1980.]. 1 CD.

ATTALI, Jacques. **Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique**. Paris: FAYARD/PUF, 2001.

AVELAR, Idelber. De Milton ao metal: política e música em Minas. **ArtCultura**. Uberlândia, n. 9, jul-dez 2004, p. 32-38.

BACAL, Tatiana. Produzindo sonoridades: a ambiguidade de uma categoria ou a destruição do nome. In: DINIZ, Júlio Cesar Valladão; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Leituras sobre música popular**: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 317-333.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese (doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BARNABÉ, Arrigo. **Clara Crocodilo**. São Paulo: independente, 1980. 1 disco sonoro.

BARNABÉ, Arrigo; NESTROVSKI, Livia; TATIT, Luiz. **De nada mais a algo além**. São Paulo: Atração, 2013. 1 CD.

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). Tese (doutorado em História e Sociedade) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e intérpretes**: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, edição Kindle.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BELTING, Hans. *The end of the history of art?* Chicago: University of Chicago Press, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**: Magia e Técnica, Arte e Política. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BESSA, Virgínia de Almeida. O século da canção. **Revista de História**. São Paulo, n. 157, 2 sem. 2007, p. 203-211.

BISPO, Raphael. **Jovens Werthers**: antropologia dos amores e sensibilidades no mundo Emo. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BISSON, Frédéric. *La pensée rock: essai d'ontologie phonographique*. Paris: Questions Théoriques, 2016.

BLOG do Instituto Moreira Salles: Combinando sons e histórias – quatro perguntas para Carlos Sandroni, 30 dez. 2014. Disponível em < <http://blogdoims.com.br/combinando-sons-e-historias/>>. Acesso em 17 jul. 2017.

BOMENY, Helena. Os dezessete e setecentos. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EIZENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p. 133-146.

BONFIM, Carlos. Um camaleão diante do arco-íris: música popular urbana e identidade cultural na América Latina. Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 4, 2008, Salvador. **Anais...** Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em < <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14476.pdf>>. Acesso em 04 ago. 2015.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vol. 1. São Paulo: Globo, 1998.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOZZO JR., Carlos. Luiz Tatit apresenta em CD sua música sem beiradas. Folha de São Paulo. São Paulo, 20 nov. 2000. Ilustrada, p. 4. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em mai. 2018.

BRÊDA, Lucas. Tim Bernardes precisou perder o medo de se expor para fazer um dos melhores discos de 2017. **Rolling Stone**. São Paulo, n. 136, 2017. Disponível em <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-136/tim-bernardes-peito-aberto-recomecar-medo-expor-terno-solo/>>. Acesso em 29 dez. 2018.

BROWN, Steven; MERKER, Björn; WALLIN, Nils L. (orgs.). *The origins of music*. Cambridge: MIT Press, 2000.

BURNETT, Henry. **A recriação do mundo**: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche. 2004. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

_____. Canções em busca do absoluto. **Rapsódia**: almanaque de filosofia e arte. São Paulo, n.8, 2014, p. 29-49. Disponível em < <http://revistas.usp.br/rapsodia/issue/view/8120>>. Acesso em 24 nov. 2015.

_____. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil**. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

_____. Theodor Adorno: sobre música popular... brasileira. In: PAIVA, Rita (org.). **Filosofemas**: ética, arte, existência. São Paulo: Editora Unifesp, 2010, p. 165-198.

BURNETT, Henry; MELO, Rúrion Soares; NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. A morte e a morte da canção. **Revista Trópico**. 2005. Disponível em < <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shl>>. Acesso em ago. 2016.

_____. Chega de saudade. **Revista Trópico**. 2005. Disponível em < <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shl>>. 2006. Acesso em ago. 2016.

CALADO, Carlos. Primeiro disco de Wisnik sai em novembro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 01 set. 1992. Ilustrada, p. 4. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em abr. 2018.

_____. Tatit lança inédita com Itamar Assumpção. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2 dez. 2005. Ilustrada, p. 7. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em mai. 2018.

_____. Wisnik faz show para atravessar o cinturão de meteoritos da realidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 6 out. 1990. Ilustrada, p. 1. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em abr. 2018.

_____. Wisnik intriga com a poesia da canção. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 mai. 1993. Ilustrada, p. 1. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em abr. 2018.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CANDIDO, Antônio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n. 4, v. 2, p. 27-36, abr. 1984. Disponível em <<http://xa.yimg.com/kq/groups/42232169/1916431463/name/CANDIDO,%20Antonio%20-%20A%20revolucao%20de%2030%20e%20a%20cultura.pdf>>. Acesso em 22 abr. 2012.

_____. A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas/Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22. Disponível em <

http://minhateca.com.br/wagnerjunior1/A+vida+ao+r*c3*a9s-do-ch*c3*a3o+-+Antonio+Candido,85913992.pdf>. Acesso em 26 nov. 2014.

_____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. Radicalismos. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 4, n. 8, jan./abr. 1990. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000100002. Acesso em 01 abr. 2017.

CARANHA, Alex Libório. **Sistema de pesquisa de músicas através de solfejo com foco em músicas brasileiras**. Dissertação (mestrado em Engenharia Elétrica) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EIZENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p. 37-68.

CARVALHO, Sandra. Arte no jogo da independência. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 04 fev. 1981. Ilustrada, p.1. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

CASTILHO, Cristiano. Zé Miguel Wisnik, o fabricante de sóis. **Gazeta do povo**. Curitiba, 29 fev. 2012. Disponível em < <https://www.gazetadopovo.com.br/blogs/pista-1/ze-miguel-wisnik-o-fabricante-de-sois/>>. Acesso em 26 out. 2018.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EIZENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, 3 v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

CICERO, Antonio. **A cidade e os livros**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

CLOUZET, Jean; VASSAL, Jacques. **Jacques Brel**. 2 ed. Paris: Seghers, 1987.

COELHO JR., Nelson Ernesto; MARTINI, André de. Novas notas sobre “O estranho”. **Tempo psicanalítico**. Rio de Janeiro, v. 42, n. 2, 2010, p. 371-402. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 9 out. 2018.

COELHO, Marcelo. Wisnik soa melhor em CD do que em show. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 9 jun. 1993. Ilustrada, p. 8. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em abr. 2018.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira**: uma análise semiótica. Tese (doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COSTA, Rafael. A canção nua de José Miguel Wisnik. **Gazeta do povo**. Curitiba, 26 fev. 2012. Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-cancao-nua-de-ze-miguel-wisnik-82eer61be22vf9z0v2uvzknke/ampgp>>. Acesso em 18 jul. 2018.

COSTA, Yonara Jurema Andrade. **As metamorfoses de eros na poética de Caetano Veloso**. Dissertação (mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

DANTO, Arthur C. Crítica de arte após o fim da arte. **Revista de estética e semiótica**. Brasília, v. 3, n. 1, jan.-jun. 2013, p. 82-98. Disponível em <<https://www.periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/download/11916/8343>>. Acesso em 26 jun. 2018.

DAVINO, Leonardo. Quando a canção acabar. **Blog Lendo canção**. Rio de Janeiro, 3 jan. 2013. Disponível em <<http://lendocancao.blogspot.com/2013/01/quando-cancao-acabar.htm>>. Acesso em 09 jul. 2018.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Sobre a mundialização da indústria fonográfica** – Brasil: anos 70-90. Dissertação (mestrado em sociologia) – Universidade de Campinas, Campinas, 1997.

_____. Suportes e formatos da música gravada na atualidade: o lugar da tradição e as possibilidades de transformação cultural. In: FENERICK, José Adriano; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). **Música popular**: história, memória e identidades. São Paulo: Alameda, 2015, p.

DIAS, Mauro. Jogos de ida-e-volta. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 06 set. 2003. Caderno 2, p. 14. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em ago. 2018.

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. Tese (doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DINIZ, Júlio Cesar Valadão. Literatura em translação. In: DINIZ, Júlio Cesar Valadão; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Leituras sobre música popular**: reflexões sobre sonoridade e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 213-219.

_____. Nem bossa nem fossa – os estudos de música popular em perspectiva. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (orgs.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2016, p. 149-158.

DUARTE, Rodrigo. Desartificação da arte e construtos estético-sociais. **Viso**: Cadernos de Estética Aplicada. Rio de Janeiro, v. VI, n. 11, jan./jun. 2012.

_____. Sobre o constructo estético-social. **Sofia**. Vitória, v. XI, n. 17 e 18, 2007, p. 239-263.

_____. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

DUBRA, Pedro Ivo. Luiz Tatit defende que a MPB não acabou. **Revista Veja São Paulo**. São Paulo, 30 abr. 2010. Disponível em < <https://vejasp.abril.com.br/cidades/luiz-tatit-defende-que-mpb-nao-acabou/>>. Acesso em 9 jul. 2018.

DUNCAN, Zélia. **Eu me transformo em outras**. São Paulo: Universal Music Brasil, 2004. 1 CD.

DUNCAN, Zélia; SIMONE. **Amigo é casa**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. 1 DVD.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas. In: DURÃO, Fábio Akcelrud; VAZ, Alexandre Fernandez; Zuin, Antônio (orgs.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 39-48.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. **Poliética**. São Paulo, v. 1, n. 1, 2013, p. 167-183. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/15213>>. Acesso em 25 nov. 2015.

_____. Vivendo a arte: o pragmatismo e a estetização da vida. **Cognitio**. São Paulo: v. 7, n. 2, jul. / dez. 2006, p. 217-227. Disponível em < revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/download/13548/10062>. Acesso em 27 nov. 2016.

FARIAS, Bernardo. A crítica dialética e o hibridismo musical na atualidade. **Resonancias**. Santiago, n. 27, nov. 2010, p. 39-55. Disponível em <<https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4561/000560776.pdf?sequence=1>>. Acesso em 30 dez. 2015.

FAVARETTO, Celso. Arte contemporânea: opacidade e indeterminação. **Rapsódia**: almanaque de filosofia e arte. São Paulo, n.8, 2014, p. 11-28. Disponível em <<http://revistas.usp.br/rapsodia/issue/view/8120>>. Acesso em 24 nov. 2015.

_____. **Tropicália**: alegoria, alegria. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, José Adriano. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun 2008, p. 123-139.

_____. Aspectos da vanguarda na canção popular: Tom Zé e Arrigo Barnabé. In: FENERICK, José Adriano; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). **Música popular**: história, memória e identidades. São Paulo: Alameda, 2015, p. 153-174.

_____. **Façanhas às próprias custas**: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDO, Mauro. Música e poesia “se casam” em São Caetano. **Diário do Grande ABC**, Santo André, 8 mar 2001. Disponível em < <https://www.dgabc.com.br/Noticia/127297/musica-e-poesia-se-casam-em-sao-caetano> >. Acesso em 17 set. 2018.

FERRAZ, Ivan de Bruyn. **Música como missão**: experiência e expressão em Itamar Assumpção. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2013.

FERREIRA, Mauro. Sem destino, Luiz Tatit. **Isto é Gente**. São Paulo, n. 556, 10 mai. 2010. Disponível em < <https://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/556/artigo171290-1.htm>>. Acesso em 9 jul. 2018.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 13-43.

FISCHER, Luis Augusto. Nobreza do samba: o séc. 20 brasileiro não pode ser compreendido sem a música popular, que ajudou a formar uma sociedade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 jul. 2009. Caderno Mais, p. 5. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jun. 2018.

_____. Wisnik encanta em ensaio sobre Machado e música. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 nov. 2008. Disponível em < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0811200816.htm>>. Acesso em 28 nov. 2014.

FOLHA de São Paulo. Hoje, o debate sobre os independentes na Folha. São Paulo, 21 jan. 1982. Ilustrada, p. 6. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em jul. 2012.

_____. Um encontro com Caetano Veloso, hoje, na Folha. São Paulo, 16 jun. 1981. Ilustrada, p. 1. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em abr. 2018.

_____. Vitae divulga os artistas e pesquisadores premiados. São Paulo, 12 jan. 1988. Primeiro Caderno, p. 33. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em abr. 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2009.

FREITAS, Jacira de. Linguagem natural e música em Rousseau: a busca da expressividade. **Discurso**. São Paulo, n. 37, 2007, p. 113-147.

FRITH, Simon. *Towards an aesthetic of popular music*. In: LEPPERT, Richard; MACCLARY, Susan (orgs.). **Music and society: the politics of composition, performance and reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 133-149.

FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GARCEZ, Bruno. Tatit cria gemas preciosas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 24 out. 1998. Ilustrada, p. 8. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em abr. 2018.

GARCIA, Lauro Lisboa. Wisnik estreia em disco com suas canções sutis. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 29 mai. 1993. Caderno 2, p. 06. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em ago. 2018.

GARCIA, Walter. A alegria melancólica de João Gilberto, a agressividade lúcida dos Racionais MC's: canção popular e experiência social no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de;

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Leonardo Davino de (orgs.). **Palavra cantada**: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

_____. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. “Clara Crocodilo” e “Nego Dito”: dois perigosos marginais? **Antíteses**. Londrina, v. 8, n. 15, jul./dez. 2015a, p. 10-36.

_____. Elementos para a crítica do disco Chico (2011). In: FENERICK, José Adriano; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). **Música popular**: história, memória e identidades. São Paulo: Alameda, 2015b, p. 197-214.

_____. **Melancolias, mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê, 2013a.

_____. Nota sobre o disco *Encarnado*, de Juçara Marçal (2014). **Revista USP**. São Paulo, n. 111, out./nov./dez. 2016, p. 59-68.

_____. Radicalismos à brasileira. **Celeuma**. São Paulo, v. 1, n.1, mai. 2013b, p. 20-31.

GELBART, Matthew. *The Invention of “Folk Music” and “Art Music”*: Emerging Categories from Ossian to Wagner. New York: Cambridge University Press, 2007.

GIORGIO, Fabio Henriques. **Na Boca do Bode**: Entidades Musicais em Trânsito. Londrina: o Autor, 2005.

GIRON, Luís Antônio. Caos e amadorismo engolem estética de Tom Zé. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 jan. 1991. Ilustrada, p. 8. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em abr. 2018.

_____. Wisnik quer que a universidade vire show-biz. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 out. 1990a. Ilustrada, p. 2. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em abr. 2018.

_____. Wisnik renega seu romantismo e caetaneia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 out. 1990b. Ilustrada, p. 8. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em abr. 2018.

GLEDSON, John. Polcas aos poucos. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 72, jul. 2005, p. 191-197. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 ago. 2014.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GOMES, Roberto. **Crítica da razão tupiniquim**. 11 ed. São Paulo: FTD, 1994.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os ângulos diversos da autenticidade. In: DINIZ, Júlio Cesar Valladão; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Leituras sobre música popular**: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 313-315.

GONÇALVES, Marcos Augusto. A bandeira do político e a fome do poeta. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 mar. 1987. Ilustrada, p. 10. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em abr. 2018.

_____. Canto para quem? **Folha de São Paulo**. São Paulo, 5 jul. 2009. Mais, p. 4. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em mai. 2018.

_____. Diversidade e volta à canção marcam a música dos anos 90. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 mar. 1997. Ilustrada, p. 14-17. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em abr. 2018.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Festival Vulcan apresenta estrelas e lições clássicas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 8 jan. 1989. Ilustrada, p. 3. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em abr. 2018.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2012, edição Kindle.

GRACYK, Theodore. *Adorno, jazz and the aesthetics of popular music*. **The Musical Quarterly**. Oxford, v. 76, n. 4, 1992, p. 526-542.

_____. *Listening to popular music: or how I learned to stop worrying and love Led Zeppelin*. Michigan: University of Michigan Press, 2007.

_____. *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. Durham: Duke University Press, 1996.

_____. *The aesthetics of popular music*. In: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em <<http://www.iep.utm.edu/music-po>>. Acesso em 15 dez. 2016.

GRAFFITI 76% quadrinhos. Arrigo Barnabé: um réptil pensador. Belo Horizonte, n. 4, 1998. Disponível em <<http://graffiti76.blogspot.com/2011/12/arrigo-barnabe-um-reptil-pensador.html>>. Acesso em 4 dez. 2018.

GRUPO RUMO. **Caprichoso**. São Paulo: Trama, 2004 [Nosso Estúdio, 1985]. 1 CD.

_____. **Diletantismo** São Paulo: Trama, 2004 [Lira Paulistana, 1983]. 1 CD.

_____. **Quero passear**. São Paulo: Trama, 2004 [Eldorado, 1988]. 1 CD.

_____. **Rumo**. São Paulo: Trama, 2004 [Independente, 1981]. 1 CD.

_____. **Rumo ao vivo**. São Paulo: Camerati, 1992. 1 CD.

_____. **Rumo aos antigos**. São Paulo: Trama, 2004 [Independente, 1981]. 1 CD.

GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. **A “nova música” popular de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Campinas, Campinas, 1985.

HADDAD, Naief. A mensagem do “meio” por Tatit. Folha de São Paulo. São Paulo, 01 dez. 2000. Guia da Folha, p. 54. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em mai. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**: uma contribuição para a revisão da estética musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

HARKER, Dave. *Fakesong: the manufacture of british “Folksong” – 1700 to the present day*. Milton Keynes: Open University Press, 1985.

HENNION, Antoine. *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

IKEDA, Alberto T. Música, política e ideologia: algumas considerações. Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 5, 2001, Curitiba. Disponível em <<http://www.ia.unesp.br/Home/TesteAlice/artigo-01-ikeda.pdf>>. Acesso em 2 dez. 2016.

_____. **Música política**: imanência do social. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

IWAO, Henrique. O fim do noise: pop como ruído. Seminário de Estética e Crítica de Arte, 3, 2017, São Paulo. **Anais...** São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017, p. 170-181.

JAFFE, Noemi. **Do princípio às criaturas**: análise de “A cidade e os livros” de Antonio Cicero. Tese (doutorado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. José Miguel Wisnik. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Música popular brasileira hoje**. 2 ed. São Paulo: Publifolha, 2002., p.147-149.

JENECCI, Marcelo. **Feito pra acabar**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2010. 1 cd.

KACHANI, Morris. Wisnik estreia seu show “Indivisível”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 jul. 2011. Ilustrada, p. 3. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

KEHL, Maria Rita. Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EIZENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p. 139-156.

_____. A preguiça na cadência do samba. In: NOVAES, Adauto (org.). **Mutações**: elogio à preguiça. São Paulo: Edições SESC SP, 2012, p. 355-383.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 59, dez. 2014, p. 213-228.

LEIVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro: A ciência de uma obsessão humana**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LICHOTE, Leonardo. Acadêmico, mas nem tanto. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 9 jan. 2013. Caderno B. Disponível em <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=215843>>. Acesso em 01 out. 2018.

LIMA, José Edson Schumann. **Brutalidade e Jardim: as imagens da nação da Tropicália**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

LIMA, Judson Gonçalves de. **Configurações e reconfigurações da canção brasileira (do final do século XVIII à década de 1930)**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

LOBO, Flávio. Entrevista: José Miguel Wisnik fala sobre sua carreira e a música. **Globo universidade**. São Paulo, 26 set. 2011. Disponível em <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/09/entrevista-jose-miguel-wisnik-fala-sobre-sua-carreira-e-musica.html>>. Acesso em 29 out. 2018.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. **ArtCultura**. Uberlândia, n. 9, jul-dez 2004, p. 46-55.

MACHADO, Álvaro. Em série de concertos, pianista atualiza a obra de Schubert. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13. Jul. 2007. Ilustrada. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1307200710.htm>>. Acesso em 30 jul. 2018.

MACHADO de Assis: um debate. Conversa com Roberto Schwarz. In: **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 29, mar., p. 59-84, 1991. Disponível em <http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/63/20080624_m_a_um_debate_roberto_schwartz.pdf>. Acesso em 26 nov. 2014.

MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. **Piauí**. Rio de Janeiro, n. 89, fev. 2014, p. 36-41.

_____. **A fugitiva: ensaios sobre música**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Os sonhos dos outros. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 217-235.

_____. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonia*. México: Gustavo Gili, 1991.

MARTIN, Nathan. *Rameau and Rousseau: Harmony and History in the Age of Reason*. Tese (Doutorado em Musicologia) – McGill University, Montreal, 2008. Disponível em

http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=115640&local_base=GEN01-MCG02. Acesso em dez. 2014.

MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. *ArtCultura*. Uberlândia, n. 9, jul-dez 2004, p. 12-21.

_____. Todos entoam: o cancionista e seus parceiros. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 61, ago. 2015, p. 223-229.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Leonardo Davino de (orgs.). **Palavra cantada**: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

MATOS, Olgária C. F. O Brasil e seus cantares: heróis e homens. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EIZENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p. 97-111.

MEHMARI, André. **De árvores e valsas**. São Paulo: Tratore, 2007.

MELLO, Thiago de Ana Ribeiro Gomes Thiago de. **Da MPB do “povo” às “comunidades” na música popular**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 133-140.

MENDONÇA, Renato. Pérolas para muitos. **Zero Hora**. Porto Alegre, 12 out. 2009. Disponível em <<http://www.arthurnestrovski.com.br/texto.php?id=901>>. Acesso em 08 jul. 2018.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o “Feitio de oração”, de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis, v. 1, p. 1-40, 1995. Disponível em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm>. Acesso em 03 nov. 2016.

_____. Para uma antropologia histórica da música popular brasileira. **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis, v. 142, 2014, p. 5-61. Disponível em <http://apm.ufsc.br/files/2014/12/142_Menezes_Bastos_Brasil.pdf>. Acesso em 03 nov. 2016.

MERCADET, Christian. Fontes e recursos para a análise das canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa. In: VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte (org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2007, p. 113 – 145.

MESQUITA, Diogo. Música necessária. *Revista Brasileiros*. São Paulo, 11 out. 2011. Disponível em <<http://digitalnetworkbrasileiros.com.br/revista-brasileiros/musica-necessaria/>>. Acesso em jul. 2018.

MOLINA, Sérgio Augusto. **A composição de música popular cantada**: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese (doutorado em Processos de Criação Musical) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. Feito pra acabar. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 fev. 2011. Guia da Folha, p. 36. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

_____. “Sem destino”, do compositor e cantor Luiz Tatit, garimpa alternativas preciosas para renovar a trajetória do artesanato entre melodia e letra. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 mai. 2010. Guia da Folha – livros, discos, filmes, p. 31. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

MONTEIRO, Pedro Meira. O modernismo entra em campo: o caso Wisnik. **Tempo Social**, Brasil, v. 22, n. 2, p. 187-216, dez. 2010. ISSN 1809-4554. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12645>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

MONTI, Manuela. **As possibilidades de reflexão na indústria cultural**. Dissertação (mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 8, n. 13, jul.-dez. 2006, p. 117-133.

MORAES, Lucas Lopes. **Hordas do Metal Negro**: guerra e aliança na cena do Black metal paulista. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MORELLI, Rita de Cássia. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. 2 ed. Campinas: Unicamp, 2009.

_____. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun 2008, p. 87-101.

MORIN, Edgar. *On ne connaît pas la chanson*. **Communications**, n. 6, 1965, p. 1-9. Disponível em <[web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1965_num_6_1_1064](http://web.revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1965_num_6_1_1064)>. Consultado em 2 fev. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. A emoção e a regra: apontamentos para uma história social da MPB. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Leonardo Davino de (orgs.). **Palavra cantada**: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 8, n. 13, jul-dez 2006, p. 135-150.

_____. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

_____. **História & Música:** História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História.** São Paulo, n. 157, 2º sem. 2007b, p. 153-171.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. **Per Musi** – Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n. 11, jan.-jul. 2005, p. 5-18.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil:** ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NAVES, Santuza Cambraia. “Eu quero frátria”: a comunidade do rap. **ArtCultura.** Uberlândia, n. 9, jul.-dez. 2004, p. 39-45.

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

NEDER, Álvaro. A invenção da impostura: MPB, a trama, o texto. In: DINIZ, Júlio Cesar Valladão; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Leituras sobre música popular:** reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 269-283.

_____. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. **Per musí.** Belo Horizonte, n. 22, jul.-dez. 2010, p. 181-195.

NEGREIROS, Eliete Eça. **Ensaio a canção:** Paulinho da Viola. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. **Ensaio a canção:** Paulinho da Viola e outros escritos. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

_____. **Paulinho da Viola e o elogio do amor.** Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NEGUS, Keith. **Popular Music in Theory: an introduction.** Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

NESTROVSKI, Arthur. A dor e a cura. In: WISNIK, José Miguel. **Livro de partituras.** Rio de Janeiro: Gryphus, 2004, p. 7-18.

_____. **Chico violão.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. 1 CD.

_____. **Jobim violão.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. 1 CD.

_____(org.). **Música popular brasileira hoje.** 2 ed. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. **Outras notas musicais:** da Idade Média à música popular brasileira. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. Sobre as canções de Schubert em português. 200-? Disponível em [www.arthurnestrovski.com.br/sobre as cancoes de Schubert em port.doc](http://www.arthurnestrovski.com.br/sobre-as-cancoes-de-Schubert-em-port.doc). Acesso em 27 jul. 2018.

_____. Um ideal da crítica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 set. 2000, Caderno Mais. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1009200018.htm>>. Acesso em out. 2017.

NESTROVSKI, Arthur; NESTROVSKI, Livia. **Pós você e eu**. São Paulo: Circus, 2016. 1 CD.

NESTROVSKI, Arthur; SIM, Celso. **Pra que chorar**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD.

NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz; WISNIK, José Miguel. **O fim da canção**. São Paulo: Selo SESC SP, 2012. 1 DVD (76 min.).

NEVES, Paulo. Pensar sem receita. In: WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 7-11.

NICOLAU NETTO, Michel. **Discursos identitários em torno da música popular brasileira**. (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. **O discurso da diversidade**: a definição da diferença a partir da world music. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O ESTADO de São Paulo. Wisnik faz canções para “abrasileirar” São Paulo. São Paulo, 07 jun. 2001. Cultura. Disponível em < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,wisnik-faz-cancoes-para-abrasileirar-sao-paulo,20010607p5657>>. Acesso em jul. 2018.

O FIM da canção. Instituto Moreira Sales: Rádio Batuta. Série de 16 programas com José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski, 2010. Disponível em < <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/196>>. Acesso em ago. 2016.

O SOM do vinil: Walter Franco. Programa dirigido por Charles Gavin, exibido no Canal Brasil em set. 2013. Textos das entrevistas disponíveis em < <http://osomdovinil.org/walterfranco/>>. Acesso em 06 jul. 2017.

OKSALA, Johanna. **Como ler Foucault**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O lugar da crítica na literatura e nas artes contemporâneas. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (orgs.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2016, p. 9-17.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção?**: Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Bernardo. **Estudando o samba**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OLIVEIRA, Daniel. “A ligação entre música e literatura é forte”, diz Wisnik. **A Tarde**. Salvador, 15 mar. 2016. Cultura. Disponível em <<http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1754461-a-ligacao-entre-musica-e-literatura-e-forte-diz-wisnik-premium>>. Acesso em abr. 2018.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EIZENBERG, José (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p. 123-138.

OLIVEIRA, Marcelo Pessoa de. **A crônica-canção de Chico Buarque**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

OZETTI, Ná. **Estopim**. São Paulo: Ná Records, 1999. 1 CD.

OZETTI, Ná; WISNIK, José Miguel. **Ná e Zé**. São Paulo: Circus, 2015. 1CD.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal**: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PARANHOS, Adalberto. A história entre sustentidos e bemóis. **ArtCultura**. Uberlândia, n. 9, jul-dez 2004, p. 10-11.

_____. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**. Uberlândia, n. 9, jul-dez 2004, p. 22-31.

PENNA, João Camillo. O encontro e a festa. **Teresa**. São Paulo, n. 4-5, dez. 2003, p. 358-377. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116393>>. Acesso em 07 nov. 2017.

_____. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017.

PEREIRA, Mauricio. Complicações da música simples. **Revista USP**. São Paulo, n. 87, set/out/nov 2010, p. 144-155.

PEREIRA, Raiff Magno Barbosa. “**Eu canto, corro, grito, rio e nunca chego a ti**” : a imagética materna em Caetano Veloso. Dissertação (mestrado em Ciências da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PEREIRA, Simone Luci. Escutando memórias: uma abordagem antropológica para o estudo das canções das mídias. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2007, p. 147-173.

PEREIRA JR., Geremias Tiófilo. **Tua imagem permanece imaculada**: Radamés Gnattali e seu arranjo para a valsa-canção “Lábios que beije”. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

PINTO, Manuel da Costa. O arquiteto e o artesão. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 jul. 2009. Guia da Folha, p. 34-35. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

PIRES, Leinimar de Jesus Alves. **Chico Buarque**: entre o popular e o erudito. Dissertação (mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PRADO JUNIOR, Bento. A força da voz e a violência das coisas. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

PRETO, Marcus. Cantor Romulo Fróes fala sobre idiossincrasias de sua geração. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13 jun. 2011. Ilustrada. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>>. Acesso em 17 jun. 2017.

_____. Luiz Tatit refuta o “fim da canção” em novo álbum. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 7 abr. 2010a. Ilustrada, p. 5. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

_____. Nestrovski e Celso Sim sobem ao palco do Sesc. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 5 jun. 2010b. Ilustrada, p. 3. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

_____. Tatit, Nestrovski e Wisnik lançam DVD contra a “morte da canção”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 set. 2012. Ilustrada. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/67345-tatit-nestrovski-e-wisnik-lancam-dvd-contra-a-quotmorte-da-cancaoquot.shtml>>. Acesso em 28 nov. 2017.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria Cultural**: A Agonia de um Conceito. São Paulo: Perspectiva, 1994.

PY, Pedro Oliveira. **Estrutura tonal na obra de Tom Jobim**: uma abordagem Schenkeriana da canção “Sabiá”. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

RACIONAIS MC’S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD.

REI, Cláudio Artur de Oliveira. **A herança estilística das cantigas de amigo na lírica de Chico Buarque**. Tese (doutorado em Língua Portuguesa) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

RIBEIRO, Renato Janine. Pode o Brasil renunciar a filosofar? **Coluna ANPOF**. 30 mai. 2017. Disponível em <<http://www.anpof.org/portal/index.php/pt-BR/comunidade/coluna-anpof/1171-pode-o-brasil-renunciar-a-filosofar>>. Acesso em 12 jun. 2017.

RIDLEY, Aaron. **A filosofia da música**: tema e variações. São Paulo: Loyola, 2008.

ROCHA, Janaína. Wisnik propõe diálogos no novo CD. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 out. 2000. Caderno 2, p. 3. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em ago. 2018.

ROLLING Stone Brasil. Os 100 maiores discos da Música Brasileira. São Paulo, n. 13, out. 2007. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira>>. Acesso em 17 jun. 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, v. V, 1995.

_____. **Ensaio sobre a origem das línguas**. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

RUIZ, Alice. **Dois em um**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. Grande Poeta Não. In: ASSUMPÇÃO, Itamar. **Pretobrás: Por Que Que Eu Não Pensei nisso Antes?** Vol. I, São Paulo, Ediouro, 2006.

SAFATLE, Vladimir. A música que nos falta. In: COELHO, João Marcos (org.). **Cem anos de música no Brasil: 1912-2012**. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015, p. 16-23.

_____. Apresentação: pensar o popular. In: BURNETT, Henry. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: ensaios de Filosofia e Música**. São Paulo: UNIFESP, 2011.

_____. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. Música no Brasil é prisioneira da canção. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 23 out. 2009. Ilustrada, p. 17. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310200927.htm>>. Acesso em 02 jun. 2011.

_____. O Estado-nação como patologia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 01 jul. 2016. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2016/07/1787343-o-estado-nacao-como-patologia.shtml>>. Acesso em 04 dez. 2017.

_____. O fim da música. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 9 out. 2015. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/235828-o-fim-da-musica.shtml>>. Acesso em 14 jun. 2017.

_____. Os alicerces da cidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 out. 2015. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2015/10/1694347-os-alicerces-da-cidade.shtml>>. Acesso em 14 jun. 2017.

_____. Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural. In: ALMEIDA, Jorge; BADER, Wolfgang (orgs.). **O pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. Vol. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 201-227.

SAMPAIO, Emiliano Cardoso. **As composições de Nailor Azevedo “Proveta” para a Banda Mantiqueira**. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

SAMPAIO, Lilian Alves. **Vaidade e ressentimento dos músicos populares e o universo musical do Rio de Janeiro no início do século XX**. Tese (doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SAMPAIO FILHO, Fernando Carlos de Mesquita. **A luz do sol da canção: o simbolismo solar na obra de Caetano Veloso**. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SANCHES, Pedro Alexandre. Álbum é tratado de pequenas belezas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 out. 2000. Ilustrada, p.4. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em mai. 2018.

_____. Brasil e paternidade se esparramam pelo novo álbum. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 set. 2003. Ilustrada, p.2. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em mai. 2018.

_____. Os rebeldes. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 21 jul. 1997. Ilustrada, p.1. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>. Acesso em nov. 2012.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EIZENBERG, José (orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1981. (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul (Org.). **Declínio da arte - ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Abralic, 1998. p. 11-23. Disponível em <http://www.reggen.org.br/midia/documentos/democratizacaonobrasil.pdf>. Acesso em 11 ago. 2014.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização**. Tese (doutorado em Sociologia) – Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

SANTOS, Nilton Silva dos. Viagens folclóricas e etnográficas no Brasil: duas perspectivas de época na composição de acervos musicais. In: DINIZ, Júlio Cesar Valladão; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 38-47

SAWAYA, Silvio Ricardo. **Entre a paranoia da imaginação e a percepção alucinatória: hip hop e a postura de oposição na sociedade do fim da história**. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Adieu à l'esthétique*. 2. ed. [S. l.]: Éditions Mimésis, 2016.

_____. *La fin de l'exception humaine*. Paris: Galimard, 2007.

_____. *L'expérience esthétique*. Paris: Gallimard, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Sequências brasileiras**: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012c.

SCRUTON, Roger. *Music and morality*. *The American Spectator*. Arlington, fev. 2010. Disponível em <https://spectator.org/40193_music-and-morality/>. Acesso em mar. 2017.

SEVERIANO, Jairo. Ataulfo Alves. In: **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/ataulfo-alves/critica>>. Consultado em 21 set. 2018.

SHIMODA, Lucas Takeo. **O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção**. Dissertação (mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SHUSTERMAN, Richard. *Moving truth: affect and authenticity in country musicals*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. V. 57, n. 2, 1999, p. 221-233. Disponível em http://webnet.fau.edu/humanitieschair/Moving_Truth.pdf. Acesso em 12 set. 2017.

_____. *Performing Live: aesthetic alternatives for the ends of art*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.

_____. *Popular art and entertainment value*. In: GRACIA, Jorge; IRWIN, William (orgs.). *Philosophy and the interpretation of pop culture*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007, p. 131-157.

_____. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Adriana Ferreira da. Tatit mostra novo disco no Sesc Pompéia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 abr. 2006. Ilustrada, p. 6. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em abr. 2018.

SILVA, Caroline da. Zé Miguel Wisnik e suas parcerias indivisíveis. **Jornal do Comércio**. Porto Alegre, 5 dez. 2011. Disponível em <<https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=80366>>. Acesso em jul. 2018.

SILVA, Fernando de Barros e. A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 dez. 2004. Ilustrada, p. 4. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em 25 jul. 2018.

_____. O fim da canção (em torno do último Chico). **Serrote**. São Paulo, n. 3, nov. 2009, p. 1-7. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>>. Acesso em 15 jan. 2018.

SILVA, Flávio. Música popular – uma abordagem. Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade, 1., 2015, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015, p. 308-315.

SILVA, João Marcelo Lanzillotti da. “**Vamos montar uma banda?**”: um olhar sobre os processos de criação musical de crianças. Tese (doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Marcos Virgílio da. **Debaixo do “Pogréssio”**: urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos. Tese (doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SIM, Celso. **Vamos logo sem paredes**. São Paulo: Gaia, 2008. 1 CD.

SOARES, Elza. **Do Cócix até o Pescoço**. São Paulo: Maianga, 2002. 1 CD.

SOVIK, Liv Rebecca. **Vaca Profana**: teoria pós-moderna e música popular brasileira. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

STAMBOROSKI JR, Amauri. “A canção continua vivíssima”, diz Miguel José Wisnik. Portal G1, 3 nov. 2009. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1364079-7084,00-A+CANCAO+CONTINUA+VIVISSIMA+DIZ+JOSE+MIGUEL+WISNIK.html>. Acesso em 30 jun. 2018.

STAROBINSKI, Jean. Introduction: Essai sur l’origine des langues. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, v. V, 1995, p. CLXV-CCIV.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

_____. **Estimar canções**: estimativas íntimas na formação do sentido. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

_____. **Felicidade**. São Paulo: Dabliú, 1997. 1 CD.

- _____. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo, Annablume, 1997b.
- _____. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- _____. **O meio**. São Paulo: Dabliú, 2000. 1 CD.
- _____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Ouvidos uni-vos**. São Paulo: Dabliú, 2005. 1 CD.
- _____. **Palavras e sonhos**. São Paulo: Dabliú, 2016b. 1 CD.
- _____. Quando a música é “excessiva”. **Synergies Brésil**. São Paulo, n. 9, 2011, p. 11-18. Disponível em <<http://gerflint.fr/Base/Bresil9/bresil9.html>>. Acesso em 04 ago. 2015.
- _____. **Sem destino**. São Paulo: Dabliú, 2010. 1 CD.
- _____. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê, 2010.
- _____. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.
- _____. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.
- _____. Valores inscritos na canção popular. **Revista Música**. São Paulo, v. 6, n. 1/2, mai./nov. 1995, p. 190-202. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/59125/62159>>. Acesso em 01 ago. 2018.
- TEJERA, Daniel Bidia Olmedo. **Rap**: o duelo de rimas no cotidiano do jovem. Dissertação (mestrado em Ciências da Motricidade) – Universidade Estadual de São Paulo, Rio Claro, 2013.
- TREECE, David. Melodia, texto e *O cancionista*, de Luiz Tatit: novos rumos no estudo de música popular brasileira. **Teresa**. São Paulo, n. 4-5, 2004, p. 332-350.
- ULHÔA, Martha Tupinambá. Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música brasileira popular. Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 4, 2002, Ciudad de México. **Actas...** p. 1-18. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Ulhoa.pdf>. Acesso em 21 set. 2015.
- _____. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **ArtCultura**. Uberlândia, n. 9, jul-dez 2004, p. 56-65.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: _____ (org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2007, p. 79-97.

VARGAS, Herom. O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (org.). **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2007, p. 61-78.

_____. A canção experimental de Walter Franco. **Comunicação & Sociedade**. São Bernardo do Campo, n. 54, jul. - dez. 2010, p. 191-210.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e os Estudos Culturais. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). **Estudos Culturais em Educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema...** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000, p. 37-69.

VELASCO, Tiago Monteiro. **Onde estão os pop stars?: a coexistência dos ídolos de massa e de nicho na música pop contemporânea**. Dissertação (mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

VELOSO, Caetano. A ponte Bahia-São Paulo está de pé. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 mai. 1993. Ilustrada, p. 4. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em abr. 2018.

_____. **Circuladô**. Rio de Janeiro: Polygram, 1991. 1 CD.

_____. **Araçá Azul**. São Paulo: Universal Music, 1996. [Philips, 1973]. 1 CD.

_____. **Velô**. Rio de Janeiro: Polygram, 1984. 1 disco sonoro.

VEYNE, Paul. **Os gregos acreditavam em seus mitos?** São Paulo: Unesp, 2014.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VIANNA, Luiz Fernando. Disco de grandes canções completa aula de anatomia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 5 jun. 2010a. Ilustrada, p. 4. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

_____. Voz dissonante. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 abr. 2010b. Ilustrada, p. 8. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

VIANNA, Luiz Werneck. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EIZENBERG, José (orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p. 69-78.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2014.

_____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun 2008, p. 103-121.

VIDEIRA, Mário. Eduard Hanslick e o Belo Musical. **Discurso**. São Paulo, n. 37, 2007, p. 149-166.

_____. **O romantismo e o belo musical**. São Paulo: Unesp, 2006.

WISNIK, José Miguel. Caetano Veloso por José Miguel Wisnik. In: VELOSO, Caetano. **Songbook**. Vol. 2. Idealizado, produzido e editado por Almir Chediak. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

_____. Dia de glória. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 mar. 2014. Esporte, p. 2. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em jun. 2018.

_____. Do tamanho do Brasil. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 04 fev. 1984. Primeiro Caderno, p. 3. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em abr. 2018.

_____. Enigma. **O Globo**. Rio de Janeiro, 19 mar. 2011. Segundo Caderno, p. 2. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em 5 nov. 2018.

_____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música** (o nacional e o popular na cultura brasileira). 2ª reimp. da 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004a, p. 129-191.

_____. **Indivisível**. São Paulo: Circus, 2011. 2 CDs.

_____. **José Miguel Wisnik**. São Paulo: Camerati, 1993. 1 CD.

_____. **Livro de partituras**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004b.

_____. **Maquinação do mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. Obsessão musical molda o escritor. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 set. 1993. Mais, p. 94. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em abr. 2018.

_____. O canto falado e a fala cantada do grupo Rumo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 mai. 1987. Ilustrada, p. 53. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em abr. 2018.

_____. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Pérolas aos poucos**. São Paulo: Maianga, 2003. 1 CD.

_____. Sábua tristeza. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 mar. 2001b. Jornal de Resenhas, p. 3. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em abr. 2018.

_____. **São Paulo Rio**. São Paulo: Maianga, 2000. 1 CD.

_____. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004c.

_____. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Versus. **O Globo**. Rio de Janeiro, 28 abr. 2012. Segundo Caderno. Disponível em <<http://www.trela.com.br/arquivo/versus> >. Acesso em 25 mai. 2017.

WOLFF, Francis. **Nossa humanidade**: De Aristóteles às neurociências. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2012.

YAMAMOTO, Nelson Pujol. Intelectuais e artistas selecionam as palavras de que mais gostam. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 4 dez. 1988. Ilustrada, p.1. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em abr. 2018.

YASSUDA, Saulo. Dividido, Wisnik lança “Indivisível”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 jul. 2011. Revista São Paulo, p. 58. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em jun. 2018.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS**. São Paulo, v. 3, n. 1, jun 2001, p. 105-122. Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71530108>>. Acesso em 8 mar 2016.

ZANATTA, Luciano. Música Popular: considerações sobre o campo no contexto universitário. Simpósio de Estética e Filosofia da Música, 2., 2016, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016, p. 169-171.

ZIMBRES, Paula de Queiroz Carvalho. Erudito e popular: as noções de corporalidade e função. Simpósio de Estética e Filosofia da Música, 2., 2016, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016, p. 109-111.