



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3283 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



“NEM PRETO, NEM BRANCO, MAS PURO MATIZ”: UM ENSAIO
SOBRE A PRODUÇÃO CRÍTICA DO *USPIANISTA* JOSÉ MIGUEL
WISNIK

por

JAMILLE MARIA NASCIMENTO DE ASSIS

SALVADOR
2012



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3283 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



“NEM PRETO, NEM BRANCO, MAS PURO MATIZ”: UM ENSAIO
SOBRE A PRODUÇÃO CRÍTICA DO *USPIANISTA* JOSÉ MIGUEL
WISNIK

por

JAMILLE MARIA NASCIMENTO DE ASSIS

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Esteves Lima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

SALVADOR
2012

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Assis, Jamille Maria Nascimento de.

“Nem preto, nem branco, mas puro matiz”: um ensaio sobre a produção crítica do *us pianista* José Miguel Wisnik / por Jamille Maria Nascimento de Assis. - 2012.
223 f.

Inclui anexo.

Orientadora: Profª Drª Rachel Esteves Lima.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

1. Wisnik, José Miguel, 1948 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 3. Crítica. 4. Música e literatura. I. Lima, Rachel Esteves. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 869.9

CDU - 821(81).09

“Se meu mundo cair,
eu que aprenda a levitar”
(José Miguel Wisnik)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser essa força estranha, que me impulsiona a conquistar o que desejo.

À minha mãe, Nilda Assis, que cuidou do que eu fui e que cuidará do que eu ainda serei.

À minha irmã Patrícia Assis e ao meu cunhado Jonas Mendes, pelo apoio incondicional na hora em que mais precisei.

À Rachel Lima, que me ensinou a reconhecer o meu caminho, antes mesmo de eu saber o que eu queria.

Aos meus irmãos, Gemilton Assis, Jean Assis, Márcio Assis e Tatiana Assis; à minha sogra Ana Lúcia Barros e à Dona Conceição por me colocarem de pé para caminhar.

A Rodrigo Barros, por me harmonizar e fazer o contraponto para que eu pudesse solar mais tranquilamente.

Aos professores e amigos, por me proporcionarem encontros maravilhosos com o saber.

Aos amigos do Núcleo de Estudos da Crítica, pelas antropofágicas reuniões.

À Capes, por financiar mais do que uma pesquisa, um sonho.

A José Miguel Wisnik e a sua produção crítica, por me mostrar que nós somos feitos de silêncios e sons.

RESUMO

O trabalho tem como objetivo produzir um perfil intelectual do crítico José Miguel Wisnik, a partir da análise da sua produção ensaística e musical, do espaço que o formou e o acolheu como professor (a Universidade de São Paulo) e de depoimentos, entrevistas e alguns *biografemas*. Wisnik se destaca no meio crítico por assumir uma forma de leitura articulada com a especificidade da linguagem musical, sem deixar de levar em consideração os conhecimentos de outras áreas, como a psicanálise, a sociologia, a antropologia, a história, etc., sempre com o intuito de valorizar a criatividade das manifestações culturais brasileiras em seus trabalhos. Uma leitura alinhada a distintas matrizes analíticas não deixaria de gerar suas ambiguidades, até porque quem a produz é um uspiiano que, à diferença de seus pares, tentou aplicar um *approach* teórico formal e sociológico à análise de objetos que não são usualmente analisados na USP, como a música e o futebol. Essa dupla valência leva-o, portanto, a estar alinhado com os Estudos Culturais no Brasil, mas de modo bastante singular. Estudar como essa singularidade se forjou constitui, pois, a principal meta deste trabalho.

Palavras-chave: José Miguel Wisnik; Crítica literária brasileira; Literatura e Música.

ABSTRACT

The work aims to produce an intellectual profile of the critic José Miguel Wisnik, from the analysis of their production and musical essays, the space of formation and of action as professor (University of São Paulo) and testimonials, interviews and some *biografemas*. Wisnik stands in the middle of taking a critical way of reading combined with the specificity of musical language, while taking into account the knowledge of other areas, such as psychoanalysis, sociology, anthropology, history, etc., always with in order to enhance the creativity of Brazilian cultural manifestations in their work. A reading aligned to different analytical matrices would still generate its ambiguities, because who produce is a *uspiano*, unlike his peers, he tried to apply a theoretical approach to the formal and sociological analysis of objects that are not usually analyzed in the USP, like music and football. This double valence takes him, therefore, be aligned with the Cultural Studies in Brazil, but quite unique. Studying how this singularity is forged is therefore the main goal of this work.

Keywords: José Miguel Wisnik; Brazilian literary criticism, Literature and Music.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Indivisível	18
Sem receita	20
A mulher do atirador de facas	49
Pérolas aos poucos	54
2. Nossa canção	69
Canção necessária	71
Baião de quatro toques	102
Mestres cantores	114
3. Trio de efeitos	126
São Paulo Rio	128
Por um fio	140
Ilusão real	156
Considerações finais	167
Referências	173
Anexo	190

INTRODUÇÃO

O mundo, em 1948, recém saído da Segunda Guerra Mundial, tenta se reerguer. No intuito de promover o bom entendimento entre os homens, a ONU proclama a Declaração dos Direitos Humanos. Ao mesmo tempo em que o símbolo da intervenção norte-americana no oriente – o Estado de Israel – torna-se independente, morre um dos maiores pacifistas do mundo, Mahatma Ghandi. Celebra-se também, à mesma época, o prêmio Nobel de literatura de T.S. Eliot, um expoente literário que buscava contemplar a interação entre a linguagem literária e a musical em seus textos. A música brasileira também estava destinada a se renovar com o nascimento de um dos fundadores dos *Mutantes*, Arnaldo Batista. Não é a toa que nesse mesmo ano, em meio a tantos acontecimentos históricos relevantes, a holografia tenha sido criada. O holograma, concebido pelo húngaro Dennis Gabor, foi criado para possibilitar a impressão de um certificado de segurança em cédulas de dinheiro e cartões de crédito. Cada parte do holograma tem a capacidade de dar a informação de todo o restante da figura. Essa descoberta da época serve de metáfora para a relação entre os fatos e a construção intelectual do indivíduo: os momentos históricos estão contidos de alguma forma nas atividades e nas escolhas dos estudiosos. De acordo com essa premissa e sem querer, contudo, seguir a máxima de que em toda criança já existe o homem do futuro, forma-se, com os fatos acima listados, o panorama do ano em que nasceu José Miguel Soares Wisnik.

A canção utilizada como epígrafe dessa dissertação também faz referência a episódios da história, só que no contexto das micro-narrativas cotidianas. Através da linguagem musical, Wisnik traz um pouco da representação metafórica dos conflitos presentes no universo pessoal de cada indivíduo. *Se meu mundo cair*¹ é a primeira faixa de seu CD de lançamento. A melancólica melodia entra em consonância com a noção de condição imposta pela partícula “se” que sugere apenas uma possibilidade, ou quem sabe, uma preparação para o sofrimento. A canção trava um diálogo com a música *Meu mundo caiu*, gravada pela cantora e compositora Maysa – ícone do emblemático estilo

¹ As canções de José Miguel Wisnik mencionadas e, de certa forma, analisadas nesse trabalho foram colocadas em anexo (A).

samba-canção nas décadas de 1960 e 1970 e referência quando o assunto era tristeza e melancolia. O sofrimento pelo amor não realizado foi também tematizado na maior parte de suas 30 composições, num momento em que existiam poucas mulheres exercendo essa atividade. Diferentemente de Maysa, que levava as suas canções até as últimas consequências sonoras e composicionais da dor-de-cotovelo, Wisnik sugere uma solução mais positiva e surpreendente para vencer o sofrimento e a desilusão. O compositor desliza do tema de uma frustração amorosa concretizada (“Se meu mundo caiu, eu que aprenda a levantar”) para uma ação mais ambiciosa de antecipação e de estar por cima da situação, tendo como consequência uma melhor visualização dos fatos (“Se meu mundo cair, eu que aprenda a levitar”). Essa levitação é vista como um traço característico de Wisnik em sua tentativa de flutuar acima de pontos que aparentemente são opostos. Santuza Cambraia Naves (2006, p.198) observa esse fato ao entrevistar o crítico e pontuar:

[...] a sua posição [de Wisnik] dentro do campo intelectual de São Paulo – no seu caso ligado a USP –, que acho que é mais dividido que o Rio em termos de tendências literárias. Há, por exemplo, o grupo de Antonio Candido *versus* Augusto e Haroldo de Campos, Roberto Schwarz *versus* Caetano, e assim por diante. Estes grupos constroem também oposições do tipo Mário de Andrade *versus* Oswald de Andrade, além de outras. *Chama a minha atenção o fato de que você parece transitar por essas divisões pairando um pouco acima delas, assumindo um pouco de cada lado*, e também o fato de você ser um dos primeiros acadêmicos, eu acredito, a valorizar e estudar a canção popular (Grifos nossos)².

Esses estudos sobre a música popular dentro da academia são resultado de uma história de intimidade com a linguagem musical desde muito cedo e de uma abertura da pós-graduação da Universidade de São Paulo para os estudos de outras manifestações culturais. Por outro lado, uma formação mais centrada no texto literário em interação com bases sociológicas deu ao crítico recursos de análise, que incorporavam as conquistas das leituras formalistas em voga na academia, a partir da década de 1970. No entanto, essas direções temáticas e metodológicas não o fizeram pender tão drasticamente para um lado das dicotomias descritas acima por Naves, mas o colocaram num espaço intervalar, entre fronteiras.

Antes de adentrar o espaço formal da academia, ainda na década de 1950, período em que o mundo estava se reorganizando no pós-guerra, a chegada da televisão

² Todas as citações foram revisadas no intuito de fazê-las atender ao Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 2009.

e a consolidação do cinema forjaram e fortaleceram o estabelecimento de uma indústria cultural imperativa na mediação da cultura. Os anos dourados também se destacaram por serem um período no qual teve início a consagração de um dos símbolos mais relevantes no Brasil: o futebol. O evento detonador foi a primeira vitória na Copa do Mundo pela seleção brasileira em 1958. Em meio a tantos fatos importantes, nesse tempo da infância e adolescência, Wisnik iniciou um contato com a música clássica aos sete anos e começou a vislumbrar a possibilidade de se tornar um concertista. Estudando com um dos professores de piano erudito mais conhecidos da época, o maestro Souza Lima, o aspirante a pianista estava mergulhado no repertório dos séculos XVIII e XIX³. Acrescido a isso, nascer em São Vicente (São Paulo) lhe deu a possibilidade de estar próximo da cidade de Santos, lugar que, segundo Wisnik (2006, p.199), se tornou o maior polo de música de vanguarda da América Latina na década de 1960, onde se realizava, dentre outras coisas, o Festival de Música Nova.

Coincidência ou não, todos esses acontecimentos são relampejos históricos que de certa forma comparecem na formação do crítico aqui estudado e constituem temas frequentes das suas reflexões intelectuais. A política, o futebol, as agruras do mundo e a literatura em contato com outras artes, inclusive com a música popular brasileira, o ajudaram a refletir sobre o meio que o cercava e até a definir os rumos da sua carreira profissional. Para Wisnik (2006, p.199),

viver na Baixada Santista nos anos 50 para 60 não era pouca coisa: diga-se de passagem, havia excelente escola pública, havia a densidade portuária, havia o melhor futebol do mundo, e uma vida cultural com aspectos de ponta. Quando eu vim fazer o curso de Letras, em São Paulo, a ideia de vanguarda me parecia familiar.

O que se torna destaque no depoimento do crítico são as condições propícias a que teve acesso desde muito cedo e que colaboraram para uma formação de bases sólidas e diversificadas. Da escola pública veio o alicerce para um futuro curso universitário numa das mais conceituadas universidades do País, a Universidade de São Paulo. O contato com o futebol na época de ouro do Esporte Clube Santos, que contava com Pelé no time, fez dele um apaixonado curioso pela arte feita com os pés. A vida cultural fervilhante trouxe para o crítico a possibilidade de romper os muros do observatório para ouvir música popular. A convivência com estilos e objetos culturais tão díspares na

³ Em 1966, aos 17 anos, José Miguel Wisnik apresentou-se como solista da Orquestra Sinfônica de São Paulo executando o “Concerto nº 2”, de Camille Saint-Saëns.

infância e adolescência parece sugerir que ele, de certa forma, se preparava para mais tarde, na década de 1960⁴, vivenciar o tropicalismo e participar dos grandes festivais organizados pela TV Tupi. Era como se Wisnik transportasse para suas empreitadas, sejam elas musicais ou acadêmicas, a receita antropofágica de Oswald de Andrade, atualizada pelo tropicalismo. A música clássica tensionando-se com a popular, a temática moderna interagindo com objetos não muito tradicionais na academia, como a MPB: um pouco de tudo era deglutido e transformado. No entanto, para o crítico, o ato que deslizou de uma ação dos indígenas – o canibalismo –, para se tornar instrumento teórico nas mãos de Oswald de Andrade não é uma atitude tão simples como vem sendo aparentemente apresentada pela incessante repetição do termo. Na crônica intitulada “Pão de açúcar”, publicada no dia 18 de junho de 2011 no Jornal *O Globo*⁵, Wisnik discorre um pouco sobre a utilização do termo oswaldiano:

a ideia de “antropofagia” foi muito desgastada e banalizada pelos usos, caindo muitas vezes no elogio indiscriminado da mistura de tudo com tudo, de absorção ilimitada e depois “vomitada” das influências. Essa metáfora é péssima e inadequada. Nada a ver com o rigor heterodoxo com que a ideia da antropofagia como potência de alteridade aparece formulada e praticada em Oswald, em prosa e verso, em manifesto, romance, teatro e dissertação filosófica.

Muito além da festividade em volta da recepção indiscriminada de elementos díspares e até conflitantes, Wisnik observa a potente força do contato com o outro. O ato de deglutir não se restringe à absorção de elementos extrínsecos, e nele intervêm a luta, o conflito e a agressividade, que fazem parte das relações humanas. E é nessa apropriação conflituosa que o trabalho de Wisnik se produz e promove deslocamentos. A música popular é um elemento exemplar no que diz respeito à associação ao seu trabalho de um objeto que não foi prioritariamente foco de suas atenções, mas que, mesmo assim, foi colocado em tensão com o erudito e assimilado em sua alteridade. Vale ressaltar que o termo “música popular”, utilizado na presente dissertação admite uma significação

⁴ Em 1968, José Miguel Wisnik participou do Festival Universitário, compondo a canção *Outra viagem* para ser cantada por Alaíde Costa.

⁵ José Miguel Wisnik assina crônicas semanais no jornal *O Globo*. Desde 25 de setembro de 2010, o crítico escreve quase todos os sábados (exceto no mês de janeiro, quando tira férias, e em algumas datas) sobre temas ligados às suas áreas de interesse ou sobre notícias que foram destaque na semana. Esses mesmos textos também são publicados no site *Conteúdo Livre*, cujo endereço eletrônico é: <http://sergyovitro.blogspot.com/>. Os artigos, que foram utilizados nessa dissertação (não só os de Wisnik, como os textos de Francisco Bosco), podem ser lidos na íntegra, no anexo (C). Na medida do possível, a formatação feita pelos autores foi respeitada.

datada: acrescida da palavra “brasileira” para formar o termo MPB, o conceito é forjado na década de 1960⁶ e ligado aos movimentos musicais como o tropicalismo, a bossa nova e aos seus expoentes, que até hoje carregam a marca da sigla.

A partir das leituras dos depoimentos do crítico, pode-se concluir que, devido à efervescência cultural da época, ao contato com o tropicalismo e com a música popular comercial, assim como à vontade de entrar na universidade e de ser escritor, todo o projeto de ser músico de concerto entrou em choque com o desejo de se tornar acadêmico. Wisnik (SAYAD, 2010) discorre sobre esse momento de mudanças em entrevista à revista eletrônica *SL*, num trecho longo, mas que vale a pena ser reproduzido.

Fiz conservatório na minha cidade, São Vicente, por nove anos. Depois, estudei mais quatro com o Souza Lima. Nesta altura, eu estava entrando no curso de Letras, pois tinha interesse por literatura, mas não sabia como iria conciliar estes interesses. Nesse período, fiquei em crise com as possibilidades que a universidade abriu. A faculdade de filosofia, na Rua Maria Antônia, onde estudei, em 67 e 68, era cercada de teatros e shows. Quer dizer, a canção popular estava acontecendo e eu vivi um conflito com o universo da música erudita e as coisas contemporâneas do século XX. Isso me atraiu muito. A canção popular brasileira naquele momento como ela dialogava com o cinema, com as artes plásticas e com a própria literatura que era uma canção com interesse poético. No momento em que entrei em crise com o estudo diário do piano, comecei a me interessar pela canção. Fui abandonando aquele estudo de piano sem confessar que estava fazendo isso e, ao mesmo tempo, comecei a compor. Passei a fazer música em vez de estudar. O professor Souza Lima que não nos ouça (risos), porque foi justamente isso que me afastou dele e do universo da música erudita. A partir daí, eu passei a fazer canções. Ainda em 1968, participei de um festival universitário, em que mostrei música. Mas em 1969, mudou muito porque depois do AI-5 acabaram esses show e festivais e a música ficou muito mais profissionalizada com gravadora mesmo pra quem fazia carreira. Aquela mistura que havia com o ambiente universitário com a canção se desfez. Fiquei uns bons anos me tornando professor de literatura. Eu fiz mestrado e doutorado, passei a escrever sobre música e literatura, mas só fazia umas músicas pra mim mesmo até que, uns 15 anos depois, vi não poder abandonar a música. Pelo meu estudo de piano, eu achava que só devia se dedicar à música quem se dedicava integralmente. Quem só tinha um tempo parcial

⁶ Significado dado pelo próprio Wisnik (BAÍÁ; DUARTE, 2006) em uma entrevista: “a sigla da MPB data da época dos festivais dos anos 60 e portanto da primeira geração pós-bossa nova. [...] Foi aí que surgiu a sigla MPB, como se fosse uma frente de afirmação e defesa da música brasileira, consolidando a impressão de uma música urbana de nível universitário, como se dizia, acima da música de massa, de Roberto Carlos a Nelson Ned, marcada ao mesmo tempo por uma proposta de cultura brasileira que se opunha à pressão da música estrangeira”. Com as novas percepções (interação entre a lógica estrangeira e nacional) em relação à música trazida pelo tropicalismo, a noção de MPB se modificou: “essa intervenção punha em discussão os pressupostos político-estéticos da MPB como sigla de uma frente que se afirmasse pelo combate às impurezas do mundo. Mas, o AI-5 veio interromper, entre muitas outras coisas, essa discussão. Depois disso, a ideia de MPB vai perdendo sentido, e é usada com diferentes acepções e alcances. Mais tarde, o rock nacional, a moda sertaneja, o pagode, ao mesmo tempo que prossegue uma coisa que, na falta de outro nome, continua a se chamar de MPB. De certa forma, é isso que mais interessa: existe uma música no Brasil que o mercado não consegue rotular inteiramente, o que é um sinal de vitalidade da música popular no Brasil”.

para dar a ela, não a merecia. Era assim que eu sentia. Depois, eu vi que não, que eu deveria arriscar. Nesse processo voltei a fazer canções, mas tocando com outros músicos e com cantoras. Passei a fazer shows, a gravar discos, etc.

O interessante é notar que o devotamento de Wisnik em relação à música era tão grande que ele não se permitia dividir a sua atenção com outra atividade que não fosse o estudo musical, sob o risco de não poder fazer jus ao tratamento que esse trabalho mereceria. Por isso, as horas de dedicação ao piano na adolescência foram sendo, paulatinamente, substituídas pelos cursos de literatura e pelo contato com os festivais de música e espetáculos de teatro, cinema, artes plásticas e tantos outros experimentos artísticos que explodiam ao redor dos *campi* universitários paulistanos, o que lhe fez descobrir outras formas de produzir música e também desenvolver a capacidade para entender que era possível aliar o exercício de atividades díspares, mas que se complementavam, diante do desejo de estar em contato com a arte.

A produção crítica desse indivíduo multifacetado com enfoque na literatura e na música – temas mais frequentes em suas reflexões – é o objeto de estudo dessa dissertação. José Miguel Wisnik assumiu um papel importante na crítica brasileira⁷ ao imprimir uma leitura diferenciada e ampla do objeto literário, musical e até futebolístico. Como bem descreve Santuza Cambraia Naves (2010, p.14), “embora não possa ser identificado propriamente como crítico de música popular, mas como um artista-intelectual que estende a sua atuação para o trabalho ensaístico e musical”, Wisnik alcançou, na atualidade, um patamar de representante dos Estudos Culturais no Brasil. Com tamanho destaque no meio crítico⁸, Wisnik ainda não tinha sido

⁷ A descoberta do trabalho crítico de Wisnik aconteceu por meio da referência a esse nome pela minha orientadora Rachel Esteves Lima no âmbito do grupo de pesquisa (NEC – Núcleo de Estudos sobre Crítica), do qual participo desde 2006. Nesse grupo, são realizadas várias pesquisas que têm como foco o campo da crítica brasileira em diversas perspectivas. Grande parte desses trabalhos podem ser conhecidos através do site www.observatoriodacritica.com.br.

⁸ Além do reconhecimento no ambiente crítico, José Miguel Wisnik recebeu inúmeros prêmios relativos aos diversos trabalhos feitos também na área musical, dentre eles melhor trilha (Prêmio Kikito) para curta em Gramado, 1989, com *A mulher do atirador de facas*. Também recebeu o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro em 1978 (como Revelação de Autor, com o livro *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*), foi indicado na categoria Ensaio em 1989 e novamente premiado em 2009 (segundo lugar, na categoria Ciências Humanas, com o livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*). O crítico ainda recebeu a bolsa da John Simon Guggenheim Foundation (1983-84), o prêmio Noel Rosa como compositor revelação em 1989, prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte por suas produções para teatro e dança em 1991, 1993 e 1995, e o prêmio de melhor música do Festival de Cinema do Ceará, pelo documentário longa-metragem *Janela da alma*, em 2001. Wisnik foi indicado para o Prêmio Multicultural *Estadão* (1998), para o Prêmio Rival da Música Popular Brasileira (2004) nas categorias melhor CD e melhor compositor e para o Grammy Latino na categoria “Melhor canção brasileira”, com *Ponte aérea*, gravada por Eveline Hecker no CD do mesmo nome. Em 2009, o crítico

contemplado com um trabalho de análise de sua produção. O intuito desta dissertação é, pois, tentar suprir essa lacuna, buscando, mais especificamente, refletir sobre as vertentes teórico-críticas seguidas por Wisnik e que podem alinhá-lo, ainda que de forma diferencial, ao rol dos adeptos dos Estudos Culturais. Seguindo essa proposta, buscou-se identificar a articulação entre o erudito e o popular na produção do crítico e analisar como se deu, na sua formação, a interação entre as bases formalistas e sociológicas uspianas e as interferências de outras lógicas, como a da música e do futebol.

Para se chegar a esse entendimento, no primeiro capítulo, intitulado “Indivisível”⁹ traça-se um breve panorama dos *Cultural Studies*, visando-se compreender em que medida o crítico lança mão dos pressupostos dessa nova vertente teórica em seus trabalhos. Ressalvando-se sempre a dificuldade de se fazer qualquer tipo de genealogia, analisa-se um caso em que a sua posição como representante dos Estudos Culturais no Brasil é colocada em tensão com reflexões feitas pelo crítico Silviano Santiago e são discutidos os paradoxos inerentes à construção da figura desse intelectual contemporâneo, que deve estar em consonância com as novas visões sobre cultura. Posteriormente, no segundo capítulo – “Nossa canção” –, o trabalho se detém na análise das reflexões de Wisnik acerca do campo musical, pois é através do seu olhar sobre a canção que sua leitura formal, herança dos estudos uspianos, é deslocada. Para tanto, foram selecionados seis ensaios, segundo o critério de dois por década, mas que, ao mesmo tempo, pudessem dar um panorama dos objetos investigados pelo crítico. Desde a sua dissertação (*O coro dos contrários: a música na Semana de 22*¹⁰) de 1977, passando pelo repercutido ensaio “O minuto e o milênio ou, Por favor, professor uma década de cada vez”, produzido em 1979, Wisnik teve o cuidado de trazer para seus trabalhos o contexto em que estavam situados os seus objetos, como fez em “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, de 1982 e o no livro *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, lançado em 1989. Além disso, a música popular brasileira foi o tema constante de suas pesquisas na década de 1990, com os

recebeu a Ordem do Mérito Cultural, criada pelo Ministério da Cultura. Em janeiro-maio de 2006, também deu aulas como Professor visitante na Universidade da Califórnia, em Berkeley.

⁹ Todos os títulos e subtítulos dos capítulos são nomes de canções de Wisnik. Cada uma recebeu uma nota de rodapé para que fosse explicada a associação sugerida, exceto os títulos, que serão referenciados a cada final de capítulo, dentro do próprio texto.

¹⁰ Curiosamente, durante a busca dos livros produzidos por Wisnik, descobriu-se que sua dissertação estava alocada na biblioteca da Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia. Isso seria um provável índice de que o crítico já se tornou referência quando o assunto é música.

trabalhos “Cajuína transcendental” (1996) e “Gaia ciência: literatura e música popular no Brasil” (1995). Ainda nessa parte do trabalho, quatro polêmicas de que Wisnik participou foram investigadas para que fosse possível compreender algumas posições tomadas pelo crítico. E também nesse capítulo, como não poderia deixar de ser, é feita uma breve análise da sua face de artista e das suas produções musicais. No terceiro e último capítulo dessa dissertação – “Trio de efeitos” –, o espaço de formação acadêmica de Wisnik – a Universidade de São Paulo –, juntamente com a figura de Antonio Candido, são os temas abordados para se entender em que medida suas leituras sofrem interferência dos pressupostos das análises formalistas e sociológicas. Numa espécie de suplemento à herança uspiana sempre valorizada por Wisnik, um espaço é reservado para se discutir algumas visões da identidade nacional, já que o crítico se coloca também nessa linhagem de intérpretes do Brasil. E, por fim, segundo essa mesma lógica suplementar, realiza-se uma análise de dois ensaios do autor que tiveram como foco a literatura de Machado de Assis (“Machado maxixe”) e de João Guimarães Rosa (“O famigerado”).

A interpretação dos dados recolhidos teve como baliza o reconhecimento do fato de que nunca se pode dar conta da totalidade de uma vida e/ou de uma obra. Assim, optou-se aqui pelo recurso a alguns textos e biografemas¹¹ da vida e da obra crítica de José Miguel Wisnik, também lançando-se mão de fatos e impressões recolhidos em entrevistas por ele concedidas, assim como das crônicas publicadas no jornal *O Globo* e das aulas-show por mim assistidas, tentando-se costurar tudo o que foi selecionado em uma só trama que resulte na construção de um perfil intelectual¹². Essa carreira construída por José Miguel Wisnik, seja no campo da música ou da crítica, é pontuada por um pertencimento múltiplo, não só a variadas correntes teóricas como a espaços distintos. Em relação à sua proximidade com outros estados, por exemplo, além da capital paulista, Wisnik (2004, p.488) marca a importância das suas experiências entre São Vicente e Santos:

¹¹ Esse termo foi retirado da obra de Barthes (1984, p.51) em que o teórico faz referência à arte da fotografia: “Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto como certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia”.

¹² Artigos como “Notas sobre a crítica biográfica”, de Eneida Maria de Souza, incluído no livro *Crítica cult*, da mesma autora, em 2002; “Retrato do crítico enquanto cúmplice secreto: Bernardo Carvalho na Folha de S. Paulo”, de Antonio Marcos Pereira, publicado no livro *Protocolos críticos*, em 2008; e a primeira parte (“Gilberto Gil: o realce do corpo”) da tese de Cássia Dolores Lopes sobre a poética e a

se eu ia ver Pelé, também ouvia Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, também estava conhecendo Carlos Drummond de Andrade na escola. Tinha ido ver *Opinião* ao vivo; e a aula de educação física era futebol na praia. A sensação de permeabilidade, que as cidades litorâneas favorecem, porque são meio fusionais – e aí me sinto diferente das pessoas que cresceram em São Paulo –, se liga com essa disposição para múltiplos vieses, e sensação de ser um paulista do mar, afinado com o Rio e com a Bahia.

Desse último estado, por exemplo, surgiu até uma homenagem em forma de canção – “Sou baiano também”, que integra o CD *Pérolas aos poucos*. Esse acadêmico, que é, para utilizar os termos frequentemente usados por ele, saturnino, pela leveza em lidar com seus pensamentos, e mercurial, pela força e energia em trabalhar com tantos assuntos, é paulista, sim, mas assume também outros lugares como seus, por ser defensor do Brasil e, pode-se dizer, morador do entre-lugar.

1. INDIVISÍVEL

“Sei que eu já não presto
mais nenhuma atenção
e a vida passa, ultrapassa
os limites da razão
e tudo já era, é incrível
mas o mundo é uma fera, indivisível”
(*Indivisível*, José Miguel Wisnik e André Stolarski)

Sem receita¹³

Enquanto na USP Wisnik começava a tomar conhecimento dos protocolos acadêmicos, na Europa estudiosos discutiam sobre as noções tradicionais de cultura e suas relações com a sociedade. A observação de variedades artísticas em interação com o contexto social começou a ser engendrada, de forma mais sistemática na Inglaterra, com antecedentes já no século XIX, segundo autores como Armand Marttelart e Érik Neveu (2004). A emergência dos Estudos Culturais se fez necessária para se repensar, inicialmente, as produções simbólicas das camadas populares da sociedade inglesa, muito centrada no desenvolvimento da indústria e nos lucros de tal empreendimento econômico. Segundo Mattelart e Neveu (2004, p.13), essa nova perspectiva de estudos pode ser qualificada como “[...] um questionamento teórico coerente. Trata-se de considerar a cultura em sentido amplo, antropológico, de passar de uma reflexão centrada sobre o vínculo cultura-nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais”.

Mas antes mesmo de a cultura de grupos sociais ingleses – como a dos operários participantes do processo da revolução industrial –, ser foco da atenção de estudiosos, a concepção de cultura já vinha se transformando, no decorrer da história. O estudioso Denys Cuche (2002) traça um panorama dessas mudanças, buscando entender os empregos das noções de cultura nos contextos das disciplinas da sociologia e da antropologia. A partir do domínio da cultura, a natureza pôde ser transformada¹⁴ e se

¹³ Assim como o título da canção *Sem receita* (gravada em 2003 pela Maianga no CD *Pérolas aos poucos*), conforme se verá mais adiante, os Estudos Culturais não têm um formato fixo, que limite seus objetos e métodos de estudo. A variedade temática e teórica constrói essa ampliação dos limites dos estudos acadêmicos.

¹⁴ Vale notar que Cuche, ao afirmar que a cultura opera uma transformação na natureza, deixa de acrescentar que o próprio termo já é resultado de interações do ambiente natural, ao ter como proveniência o cultivo agrário. Esse fato foi verificado por Eagleton (2005, p.11), que assim sintetiza a não oposição entre natureza e cultura: “Se a palavra ‘cultura’ guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo faz de nós. É uma noção ‘realista’, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão ‘construtivista’, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. Assim, trata-se menos de uma questão de desconstruir a oposição entre cultura e natureza do que de reconhecer que o termo ‘cultura’ já é uma tal desconstrução. Numa outra virada dialética, os meios culturais que usamos para transformar a natureza são eles próprios derivados dela. [...] Se a natureza é

constitui, então, como “[...] instrumento adequado para acabar com as explicações naturalizantes dos comportamentos humanos” (CUCHE, 2002, p.10). Ações corriqueiras, portanto, tidas como naturais, como a satisfação das necessidades básicas em saciar a fome ou ter sono são também formatadas a partir de costumes habitualmente selecionados dentro de uma determinada tradição. Essa constatação já abre precedentes para se pensar nas construções e escolhas de algumas práticas em detrimento de outras, em decorrência do interesse em se perpetuar modos de vida a serem seguidos. Daí nasce a necessidade de se desconfiar dos aspectos aparentemente naturais dos discursos circulantes na sociedade. Alguns grupos, aproveitando-se dessas noções naturalizadas, tendem a eleger determinados tipos de produções simbólicas para que sejam representantes da sociedade, como se desde sempre elas fossem assim configuradas, restringindo-se, dessa forma, a poucos o privilégio de serem vistos como detentores de cultura. Em contraposição a isso, novas formas de lidar com os objetos culturais foram sendo desenvolvidas, num movimento de ampliação de espaços legitimados. Uma noção mais ampla de cultura, por exemplo, que leve em consideração os variados modos de vida, de acordo com Cuche (2002, p.11)

[...] é hoje bastante aceita, apesar da existência de certas ambiguidades. Esta aceitação nem sempre existiu. Desde seu aparecimento no século XVIII, a ideia moderna de cultura suscitou constantemente debates acirrados. Qualquer que seja o sentido preciso que possa ter sido dado à palavra – e não faltaram definições de cultura – sempre subsistiram desacordos sobre sua aplicação a esta ou àquela realidade. O uso da noção de cultura leva diretamente à ordem simbólica, ao que se refere ao sentido, isto é, ao ponto sobre o que é mais difícil de entrar em acordo.

Juntamente com essa discussão sobre o sentido amplo da noção de cultura surgiu a necessidade de reconhecimento da validade da imensa variedade de práticas culturais existentes. Isso não quer dizer que a aceitação do *outro* como portador de uma cultura plausível seja fácil e feita sem conflitos, pois, segundo Cuche (2002, p.14) mesmo que os grupos sociais vivam dentro de uma hierarquia cultural, isso não significa que os tidos como socialmente dominados sejam totalmente determinados pela classe de prestígio, pois “as culturas das classes populares não são desprovidas de autonomia nem de capacidade de resistência”. Observar essas tensões é também lidar criticamente com os ensinamentos das ciências sociais, como lembra o etnólogo:

sempre de alguma forma cultural, então as culturas são construídas com base no incessante tráfego com a natureza que chamamos de trabalho. As cidades são construídas tomando-se por base areia, madeira, ferro, pedra, água e assim por diante, e são assim tão naturais quanto os idílios rurais são culturais”.

Não basta tomar emprestado dessas ciências a palavra “cultura” para impor uma leitura da realidade, que esconde frequentemente uma tentativa de imposição simbólica. Seja no campo político ou religioso, na empresa ou em relação aos imigrantes, a cultura não se decreta; ela não pode ser manipulada como um instrumento vulgar, pois ela está relacionada a processos extremamente complexos e, na maior parte das vezes, inconscientes (CUCHE, 2002, p.14).

Por observar essa complexidade do termo, o teórico Terry Eagleton (2005) busca traçar uma genealogia da concepção de cultura para tentar se desviar de noções “debilitantemente amplas” ou “desconfortavelmente rígidas”. O teórico inglês observa que um dos significados da palavra “cultura” está ligado ao cultivo, à agricultura e à colheita, o que o faz confirmar que o termo “[...] denotava de início um processo completamente material, que foi depois metaforicamente transferido para questões do espírito” (EAGLETON, 2005, p.10). Além desses sentidos, o vocábulo, curiosamente, em virtude de sua raiz latina (a partir dos termos *colere*, *colonus* e *cultus*) está ligado tanto à noção de habitar e colonizar quanto ao ato de adoração, do cultuar, herdando, dessa forma, a autoridade religiosa, bem como os atos de ocupar e invadir, fazendo com que o conceito de cultura esteja, hoje, atrelado a esses dois polos (EAGLETON, 2005, p.11). Possivelmente, a noção de autoridade atrelada às práticas sociais permitiu que um determinado tipo de cultura ocupasse a posição de destaque, o que desemboca na divisão entre o cultivado e a matéria-prima desse refinamento, alojada em cada um dos indivíduos. Agindo nesse interstício do cultivo, o Estado comparece para, segundo Eagleton (2005, p.16), construir cidadãos adequados a um tipo de “disposição espiritual” idealizada por eles. A cultura acaba sendo “[...] uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um de nós, um eu que encontra sua representação suprema no âmbito universal do Estado”, com o intuito de unificar a diversidade dos “eus políticos”. À época do fortalecimento das nações, tinha-se a preocupação de se formular um constructo de imagens que unissem ao redor do Estado uma diversidade de indivíduos que, por vezes, não concordavam com as categorias plasmadas a partir das ideias de pequenos grupos detentores do poder político. Diante disso, Eagleton (2005, p.18) afirma que “[...] a cultura não está nem dissociada da sociedade nem completamente de acordo com ela”. Em acréscimo a essas noções, deve-se aludir ao que Maria Elisa Cevalco (2003, p.10) chama de “virada semântica notável”. Na Inglaterra e na Alemanha, durante o romantismo, o termo “cultura” foi colocado em oposição à

civilização, pois o primeiro estaria ligado às nações e ao folclore e o último à Revolução Industrial. Essa transformação de sentido ocorreu, possivelmente, em consequência de a palavra ter recebido uma conotação imperialista (“civilizar os bárbaros”) ao longo do século XIX. É só a partir do século XX que “a aplicação desse sentido às artes, como as obras e práticas que representam e dão sustentação ao processo geral de desenvolvimento humano”, foi realizado (CEVASCO, 2003, p.10). Juntam-se a isso a consolidação das indústrias culturais e o crescente apelo comercial na circulação dos produtos artísticos¹⁵. Participando do que Eagleton (2005) chama de “nossas guerras culturais” estão, portanto, basicamente, três linhas de combate: a cultura como civilidade, a cultura como identidade e a cultura ligada ao mercado. Sinteticamente, a primeira frente representa um pequeno grupo que busca ser exemplo para a totalidade. O segundo tipo de “cultura” dá conta dos grupos identificados com variados tipos de *ethos*. E por último, acompanhando a ascensão do capitalismo, o mercado expande o alcance de alguns produtos artísticos (como, por exemplo, os que antes estavam restritos a uma determinada classe social) e lucra com isso. Essa tensão provocada pelas diversas formas de conceber a cultura faz com que os sentidos do termo com o tempo se reconfigurem para dar conta das demandas sociais incessantemente em mutação. A respeito do termo “cultura” dentro desse movimento histórico, Eagleton (2005, p.45) declara:

[...] a ideia de cultura, por todo o caminho com base em suas origens etimológicas na lavoura, no cultivo do que cresce naturalmente, sempre havia sido uma forma de descentrar a consciência. Se ela significava, no seu uso mais limitado, os produtos mais refinados e mais requintadamente conscientes da história humana, o seu significado mais geral assinalava exatamente o oposto. Com seus ecos de processo orgânico e evolução subreptícia, a cultura era um conceito quase-determinista, significando aquelas características da vida social – costume, parentesco, linguagem, ritual, mitologia – que nos escolhemos muito mais do que escolhemos a elas. Ironicamente, então, a ideia de cultura colocava-se tanto acima como abaixo da vida social ordinária, ao mesmo tempo incomparavelmente mais consciente e consideravelmente menos calculável.

¹⁵ Sobre tal assunto, Martín Jesús-Barbero (2003) se propõe a entender como se desenvolveu a massificação antes mesmo do aparecimento dos meios eletrônicos (rádio, televisão), através de instituições como a escola e a igreja; do melodrama, da literatura de cordel e da organização do espaço urbano devido à produção industrial. A entrada no mercado há tempos realizada pela cultura de elite e pela popular corrói a possibilidade de um alheamento do caráter mercantil das relações e das reconfigurações provocadas pelos conflitos em torno da hegemonia. Portanto, não cabe apenas observar como os meios de comunicação homogeneizam os produtos culturais ou se forjam a partir da espetacularização de eventos sociais, mas deve-se levantar outros aspectos que permitam uma leitura a contrapelo do que aparentemente pode ser esboçado. Existem ganhos nessa lógica que vão além do valor econômico e que entram na mecânica do simbólico, o qual supera a simples dicotomia entre “baixa” e “alta” cultura.

Esse breve panorama das mudanças pelas quais passaram os significados do termo cultura demonstra o quanto os fatores sociais e históricos estão a todo o momento interferindo na forma como as palavras são concebidas e, em contrapartida, como a força delas também se insere na construção histórica do social.

Ao observar justamente a Inglaterra na reorganização do segundo pós-guerra, os estudiosos que estruturaram os Estudos Culturais perceberam que na cultura se concentravam as forças para as mudanças sociais. Um dos fundadores do *Cultural Studies*, Raymond Williams (1992, p.13), lembra que “em vez, porém, do ‘espírito formador’ que, afirmava-se, criava todas as demais atividades, ela [a sociologia] encara a cultura como o *sistema de significações* mediante o qual necessariamente [...] uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada”. Contudo, a cultura descrita como parte de um grupo seletivo, por um lado, e como modo de vida, por outro, converge para ampliar os contextos possíveis de interação:

assim, há certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como “modo de vida global” distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um ‘sistema de significações’ bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como ‘atividades artísticas e intelectuais’, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as ‘práticas significativas’ – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso (WILLIAMS, 1992, p.13).

Nota-se que a abrangência do termo cultura dado pelos sentidos antropológico e sociológico implica a ampliação da significação tradicional de cultura, que não será mais vista, somente, como produto de poucos. Outras áreas de produção simbólica como, por exemplo, o jornalismo e a moda também serão consideradas como suficientemente complexas e dignas de estudo. Para Maria Elisa Cevalco (2003, p.11), o que Raymond Williams “[...] percebia nessa concentração do debate eram os primeiros passos gigantescos da nossa ‘era da cultura’, assim denominada pelo predomínio dos meios de comunicação de massa e pelo desvio do conflito político e econômico para o cultural, marcas do tempo presente”. Num momento de desgaste das relações entre os países envolvidos na guerra, a cultura comparece como ponto de inflexão conectado às diversas esferas da sociedade e que pode ser utilizada de forma democrática para uma

possível mudança social. Os Estudos Culturais surgem, segundo Mattelart e Neveu (2004, p.72), “[...] de uma recusa do legitimismo, das hierarquias acadêmicas dos objetos nobres e ignóbeis”. Também para George Yúdice (1995, p.6) os estudos sobre cultura, “[...] pelo menos aqueles estudos anglo-americanos, ingleses e norte-americanos, se baseiam numa crítica de como os intelectuais, educadores e artistas definem a cultura. Na medida em que o fazem, têm um impacto na estrutura da sociedade civil”. Esses estudos, portanto, se empenham em analisar tanto os objetos, dentro do movimento de promoção do legitimismo, quanto os agentes potenciais promotores desses investimentos, citados por Yúdice. Além desse foco mais atualizado, as primeiras pesquisas se concentraram também na publicidade, nos programas de entretenimento e no universo operário. O estudo do mundo popular não se fixava nas figuras heroicas dos dirigentes, mas na sociabilidade dos grupos, no cotidiano, nos costumes e nas práticas. Para entender o movimento de avanço para a diversidade temática, Mattelart e Neveu (2004, p.66) recorrem a uma metáfora: “o questionamento sobre a cultura no cotidiano vai se espalhar concentricamente, como uma mancha de óleo”, onde no primeiro círculo estariam as pesquisas sobre os jovens operários nas instituições escolares, a segunda extensão chegaria ao debate dos produtos da mídia e do entretenimento e a última faixa do óleo, mas não menos importante, se alojaria nas questões sobre os grupos tradicionalmente marginalizados, como as mulheres e os negros. Considerar a cultura num sentido antropológico fez ampliar o olhar da teoria para noções não hierarquizantes da produção humana.

A revisão das hierarquias também foi efetuada nos modos pelos quais eram escolhidas determinadas disciplinas em detrimento de outras: no contexto dos Estudos Culturais nenhuma área do conhecimento sobrepujava a outra, pois elas são utilizadas num intercâmbio mútuo. Os moldes tradicionais de trabalho, apoiados na estrutura disciplinar não eram suficientes para se refletir sobre os questionamentos oriundos da interação entre sociedade e cultura. Essa nova forma de lidar com as concepções de cultura está configurada na estruturação dos Estudos Culturais e, por exemplo, “na obra de Williams esse passo implica um mergulho histórico nos modos pelos quais a cultura foi sendo concebida ao longo da história inglesa moderna” (CEVASCO, 2003, p.13). Para se chegar à reflexão sobre objetos nada convencionais no ambiente científico, os métodos escolhidos tinham que se adequar à visualização da vida comum. A etnografia, a história oral, os instrumentos da crítica textual e literária deslocados da análise de obras clássicas para produtos de cultura de massa e populares trouxeram os subsídios

necessários para captar a coerência das diversas manifestações estudadas. A observação, nesse momento, recai na maneira com que as classes populares constroem seus sistemas de valores e de sentido, na relativa autonomia desses sistemas, na contribuição da constituição de uma identidade coletiva e na forma de articulação das identidades dos grupos dominados com as dimensões da resistência (aceitação aflitiva ou resignada da subordinação) (MATTELART; NEVEU, 2004, p.72-73). Observa-se que os termos iniciais das pesquisas, portanto, estão fincados nos pressupostos marxistas de visão da sociedade. Contudo, a estrutura, compreendendo a economia e a superestrutura – a cultura – não estariam relacionados de um modo simples, de forma a um subjugar o outro. Esse padrão, que não identifica a autonomia do estrato cultural impede que seja dada importância à experiência particular dos indivíduos. A esse respeito, Hall (2003, p.141-142) descreve o que seria o “paradigma dominante” dos Estudos Culturais.

Em suas várias formas, ele [o paradigma] conceitua a cultura como algo que se entrelaça a todas as práticas sociais; e essas práticas, por sua vez, como uma forma comum de atividade humana: como práxis sensual humana, como a atividade através da qual homens e mulheres fazem a história. Tal paradigma se opõe ao esquema onde a base é definida como determinação pelo “econômico”, em um sentido simples. Essa linha de pensamento prefere a formulação mais ampla – a dialética entre o ser e a consciência social: inseparáveis em seus polos distintos (em algumas formulações alternativas, a dialética entre ‘cultura’ e ‘não-cultura’).

As práticas, quaisquer que sejam, estão em intensa interação e se constituindo mutuamente a partir das interferências de cada uma em sua especificidade, ainda que de forma desigual. A intenção é de trabalhar com uma teoria “realmente materialista da cultura” (HALL, 2003). Vale ressaltar que essa crítica ao marxismo resulta da associação dos Estudos Culturais à Nova Esquerda, já que “em nenhum momento os estudos culturais e marxismo se encaixaram perfeitamente, em termos teóricos” (HALL, 2003, p.203). Partindo da experiência particular vivida por Stuart Hall (2003, p.203) pode-se entender um pouco como se tramou a rede de interlocuções marxismo/Estudos Culturais:

entrei nos estudos culturais pela Nova Esquerda, e ela sempre considerou o marxismo como problema, dificuldade, perigo, e não como solução. Por quê? Nada teve a ver com questões teóricas enquanto tais, ou em isolamento, mas com o fato de que a minha formação política, bem como a da Nova Esquerda, ocorreram num momento historicamente muito semelhante ao atual [...], o momento da desintegração de um certo tipo de marxismo. [...] não estou negando que tanto eu quanto os estudos culturais fomos, desde o início, fortemente influenciados pelas questões que o marxismo, como projeto

político, colocou na agenda: o poder, a extensão global e as capacidades de realização histórica do capital; a questão de classe social; os relacionamentos complexos entre o poder – termo esse que é mais fácil integrar aos discursos sobre cultura do que “exploração” –, e a exploração; a questão de uma teoria geral que poderia ligar, sob uma reflexão crítica, os domínios distintos da vida, a política e a teoria, a teoria e a prática, questões econômicas, políticas, ideológicas, e assim por diante; a própria noção de conhecimento crítico e a sua produção como prática. Tais questões cruciais referem-se ao que significa trabalhar na vizinhança do marxismo, sobre o marxismo, contra o marxismo, com ele e para tentar desenvolvê-lo.

Por outro lado, uma série de questões sobre as quais “[...] Marx não falava nem parecia compreender” (HALL, 2003, p.203) e que eram objetos privilegiados dos Estudos Culturais como a linguagem, o simbólico e a cultura não deixaram de ser mencionados e reavaliados pela lógica da *New Left*. Segundo o crítico jamaicano, somadas a essas ausências encontradas no arcabouço marxista, outras críticas foram também levantadas como o reducionismo e o economicismo, a contestação do modelo base e superestrutura, a questão da falsa consciência e a contestação do eurocentrismo da teoria marxista¹⁶.

Sem o intuito de traçar uma retrospectiva que abarque todos os acontecimentos relativos aos Estudos Culturais – o que seria impossível – nem de localizar a infinidade de interferências que ajudaram a formatá-lo, destaca-se nesse tópico as linhas gerais dessa inovadora forma de se trabalhar com a cultura. Mesmo diante da dificuldade de traçar genealogias, a referência inaugural sempre mencionada é feita ao *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) organizado na Universidade de Birmingham em 1964. Vale ressaltar que sempre é associada ao centro a sua diversidade de trajetórias, teorias e metodologias, o que foi chamado por Hall (2003, p.201) de “ruído teórico”. Interessados em formar pesquisadores com referências heterogêneas, os pais fundadores Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward P. Thompson e Stuart Hall estimularam e produziram pesquisas que variavam de temas que iam do marxismo althusseriano à semiologia. Em relação ao centro, Armand Mattelart e Érik Neveu (2004, p. 56) resumem:

o centro foi um caldeirão de cultura de importações teóricas, de trabalhos inovadores com objetos julgados até então indignos do trabalho acadêmico. Quase sempre pretenciosa, a noção de laboratório adquire toda a sua pertinência no CCCS. Uma rara combinação de comprometimento social e político e de ambição intelectual produziu durante mais de quinze anos uma impressionante massa de trabalhos.

¹⁶ Para informações detalhadas sobre o assunto ler o texto “Estudos Culturais e seu legado teórico”, incluído no livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, de Stuart Hall, de 2003.

As experiências nesse laboratório renderam uma grande quantidade de trabalhos publicados em sua maioria em revistas. *University and Left Review* (criada por Stuart Hall e o filósofo canadense Charles Taylor), *Social Text, Theory, Culture and Society* dentre outras transformaram o núcleo marginal de pesquisa entre a nova esquerda britânica e o mundo universitário num ponto irradiador de novidades que se estendeu, mais incisivamente, para outras partes do mundo na década de 1980, se expandindo, basicamente, nos cursos de Letras e Ciências Humanas. Com a expansão, aconteceram algumas modificações dos pressupostos iniciais e o surgimento de novos lugares de pesquisas, como a América Latina e os Estados Unidos. Este último foi avaliado por Stuart Hall (2003, p.216), que notou uma “fluência teórica” dos Estudos Culturais no país, pois “[...] não há momento algum, nos Estudos Culturais americanos, onde *não* se possa, extensiva e interminavelmente, teorizar o poder – política, raça, classe e gênero, subjugação, dominação, exclusão, marginalidade, alteridade etc”. Isso se uniu ao que, nas palavras de Rachel Esteves Lima (2010, p.239), se configurou como “[...] a indissociabilidade entre as noções de teoria e práxis, proposta por pensadores como Foucault e Deleuze, [que] se ajusta como uma luva a um universo marcado pela prevalência da tradição da filosofia analítica e do pragmatismo”. Identificando a entrada do *Cultural Studies* nos Estados Unidos por volta dos anos de 1980 nas universidades de Illinois e Iowa, François Cusset (2008, p.131) sintetiza da seguinte forma o modo americanizado da escola inglesa:

à polarização inglesa em classes sociais, muito menos determinante nos Estados Unidos, segue-se uma divisão mais móvel em “comunidades” e em “microgrupos”. Instigados pelas novas diatribes contra o “imperialismo” ocidental, os primeiros partidários americanos dos *cult studs* vão inclusive criticar a corrente britânica por seu “etnocentrismo” e seu “sexismo” – ainda que não faltassem nem mulheres nem ex-colonizados no proletariado inglês estudado por Hoggart ou E.P.Thompson. Na verdade, o principal deslocamento está ligado ao próprio objeto de análise. Enquanto os ingleses abordam a cultura (ou as culturas) como um prolongamento do campo de batalha social, seus colegas americanos – de formação mais literária do que sociológica ou histórica – estão mais preocupados com o florescimento da *pop culture* de massa como entidade nova e não se interessam tanto por suas questões de luta social, mas pela invenção de códigos específicos e pela “criatividade” dos receptores.

A inovação dos estudos em terras norte-americanas é resultado, então, da atenção dada à cultura pop e à sua trama significativa traduzida na ação de seus consumidores e produtores. Tratar da contemporaneidade, no entanto, não é tarefa muito fácil, por isso

“em um terreno tão escorregadio, esses (as) práticos (as) dos *Cultural Studies* necessitam de fato da garantia teórica francesa [...] para que seja possível ‘particularizar o universal’ sem objetivar os sujeitos estudados” (CUSSET, 2008, p.133)¹⁷.

Antes mesmo de os Estudos Culturais chegarem a essa expansão e até da consolidação do centro de Birmingham, no entanto, o que se tinha em foco nos trabalhos realizados pelos pais fundadores eram as revisões do estatuto cultural consolidado em terras inglesas, como bem observa Stuart Hall (2003, p.132):

os estudos Culturais, como problemática distinta, emergem de um momento desses (de ruptura), nos meados da década de 1950. Certamente não foi a primeira vez que suas questões características foram colocadas na mesa. Muito pelo contrário. Os dois livros que ajudaram a marcar o novo terreno – *As utilizações da cultura*, de Hoggart, e *Cultura e sociedade 1780-1950*, de Williams – são ambos, de maneiras distintas, trabalhos (em parte) de recuperação.

Mesmo Hoggart se voltando para o histórico do debate cultural (distinção entre “alta” e “baixa” cultura) e Williams reconstruindo as tradições das mudanças sociais desde a revolução industrial até os anos de 1950 e, acrescentando-se a esses o livro *A formação da classe operária inglesa*, de Edward P. Thompson – um trabalho de recorte historiográfico com foco no marxismo inglês e na história econômica –, Hall (2003, p.133) reconhece nesses trabalhos uma ruptura atualizada e, ao mesmo tempo, localizada nas épocas estudadas, dos modos tradicionais de se teorizar sobre cultura.

Eram, claro, textos seminais e de formação. Não eram, em caso algum, ‘livros-textos’ para a fundação de uma nova subdisciplina acadêmica: nada poderia ter sido mais estranho ao seu impulso intrínseco. Quer fossem históricos ou contemporâneos em seu foco, eles próprios constituíam respostas às pressões imediatas do tempo e da sociedade em que foram escritos, ou eram focalizados ou organizados por tais respostas. Eles não

¹⁷ Além dos já tradicionais nomes exaltados da teoria francesa – Foucault, Derrida e Deleuze –, outro teórico que desponta como exemplar por colocar de maneira singular as “culturas no plural” é Michel de Certeau. À diferença das “[...] teorias de Michel Foucault sobre a dominação da rede estreita de tecnologias da vigilância e da disciplina que organizam o ordenamento sociopolítico, ele busca exumar os procedimentos populares absolutamente minúsculos e cotidianos das redes de uma ‘antidisciplina’ (MATTELART; NEVEU, 2004, p.120). Nos Estados Unidos, por exemplo, ele acaba sendo o teórico francês “[...] mais diretamente operatório, prova disso é a grande vendagem de seus livros por lá” (CUSSET, 2008). François Cusset (2008, p.133) traz possíveis explicações da ocorrência de tal fenômeno e, ainda, assim como o fez Mattelart e Neveu o compara em relação à obra foucaultiana: “antes de tudo porque, para compreender os modos de percepção de uma telespectadora ou de um fã de *rap*, confere um novo sentido se não ao próprio *sujeito* – já potencializado pela teoria francesa – pelo menos ao ‘agente’ no sentido funcional que a sociologia americana atribui a esse termo. Para que os *Cultural Studies* sejam possíveis, é preciso dar lugar, entre os regimes de controle, e o imperialismo da representação, a uma iniciativa e a uma inventividade mínimas, mesmo que locais e limitadas, do usuário cultural. Por isso, Certeau permite substituir o panóptico foucaultiano, assim como a fatalidade da dominação na análise marxista, por suas redes de ‘antidisciplina’ e suas ‘astúcias transversais’”.

apenas levaram a ‘cultura’ a sério, como uma dimensão sem a qual as transformações históricas, passadas e presentes, simplesmente não poderiam ser pensadas de maneira adequada [...]. Eles forçaram seus leitores a atentar para a tese de que, ‘concentrada na palavra cultura, existem questões diretamente propostas pelas grandes mudanças históricas que as modificações na indústria, na democracia e nas classes sociais representam de maneira própria e às quais a arte responde também, de forma semelhante’. Esta era uma questão para os anos 60 e 70, bem como para os anos 1860 e 1870.

Ligados ao marxismo, os Estudos Culturais tiveram que enfrentar a desvalorização dessa abordagem, encarar a ascensão de novas ideologias e teorias e se ajustar às mudanças sociais como a revalorização do sujeito, consequência da crítica ao sistema de Ferdinand Saussure – produzido no início do século XX –, o qual privilegiou o estudo da língua em detrimento da fala. A *parole*, irremediavelmente, faz referência ao agente que emite seu discurso. Quando se volta a atenção para os estudos da fala, observa-se também o produtor de sua emissão: o sujeito. Novos temas ligados a componentes culturais de gênero, identidades sexuais, etnicidade, consumo, turismo, estudos pós-coloniais, literatura e práticas de consumo começaram a ter estudos mais sistemáticos (MATTELART; NEVEU, 2004). Para dar conta dessa diversidade temática, várias disciplinas são convocadas como suporte da análise. Em função dessa variedade teórica advinda de diversos campos do saber,

os defensores mais radicais dessas pesquisas reivindicam doravante o estatuto de ‘antidisciplina’. O termo marcará a recusa de divisões disciplinares, de especializações, a vontade de combinar as contribuições e os questionamentos advindos de saberes cruzados, a convicção de que a maioria dos desafios do mundo contemporâneo ganham ao ser questionados pelo prisma do cultural. A iniciativa tem o mérito de contrabalançar os efeitos de isolamento derivados da hiperespecialização (MATTELART; NEVEU, p.16).

Deve-se observar também a contribuição dessa diversidade temática e teórica diante da renovação de temas e questionamentos, pois a cultura é deslocada de sua posição de objeto de devoção ou de erudição para um campo de relacionamentos com o poder. Além disso, existe uma recusa de patriotismos de disciplina (os estudos americanos receberam muitas contribuições de teóricos franceses como Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze, por exemplo). Por outro lado, surge um questionamento: a palavra disciplina também está ligada semanticamente ao rigor, respeito às regras e controle, então negar um ato disciplinar seria também negar certa rigidez do trabalho de pesquisa.

Essa é uma das questões levantadas por aqueles que não aprovam o discurso dos Estudos Culturais e acionam inúmeros entraves para seu funcionamento. Podem-se enumerar outras críticas levantadas contra o estabelecimento dos Estudos Culturais: a) inflação de metadiscursos em detrimento da busca de uma teoria da complexidade do mundo atual (MATTELART; NEVEU, 2004, p.176); b) o estudo muito concentrado no presente sem se deter também numa escala mundial (MATTELART; NEVEU, 2004, p.176); c) a concentração no papel do consumidor, deixando em segundo plano a figura do cidadão, relegando às margens a análise de grupos econômicos que moldam os usos das tecnologias da comunicação e informação (MATTELART; NEVEU, 2004, p.181); d) a distorção da teoria da literatura e a corrupção do objeto de análise¹⁸ (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.6); e) a ausência de rigor teórico e sistematização metodológica; f) a utilização descontrolada da interdisciplinaridade; g) o uso descontextualizado das ideias desenvolvidas pelos teóricos mais utilizados pelos adeptos dos Estudos Culturais: os franceses (Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jean-François Lyotard, etc.) (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.1); h) a instituição do reino do relativismo.¹⁹ Longe de querer dar respostas taxativas em defesa dos pressupostos dos Estudos Culturais, algumas reflexões acerca dos argumentos expostos acima são necessárias.

Primeiramente, o que cerca toda essa discussão, muito provavelmente, está ligado a problemas referentes à diferença de classe e à diminuição dos privilégios de um saber que a poucos pertencia. Manter certa hierarquia, tanto na academia quanto na vida social cotidiana, era e ainda é preocupação de alguns grupos que guarda(va)m para si conhecimentos e, com isso, o poder legitimado. Para se manter o *status quo*, uma enxurrada de críticas desvalorizadoras recai sobre os estudos que tentam relativizar o lugar de produção do saber. A respeito disso, a estudiosa da crítica cultural no Brasil, Eneida Maria de Souza (2002, p.81) questiona:

a posição elitista da crítica, desprovida de pudor e disposta a retomar o desgastado binarismo referente à classificação literária, que diferencia alta e

¹⁸ Conclusões dessa natureza são derivadas, por exemplo, de afirmações absurdas como a que segue: “O problema com certas formas de Estudos Culturais é que eles nos fazem escolher entre erudito e popular, ou, como disse Susan Sontag nos anos de 1960, entre Dostoiévski e The Doors, ou, mais tarde, talvez entre Salman Rushdie e hip-hop. Essa escolha, naquela época e agora, deve ser rejeitada” (HUYSSSEN, 2002, p.32).

¹⁹ As críticas descritas pelos tópicos “e”, “f” e “h” foram retiradas da observação de Rachel Esteves Lima (2010, p.241) acerca dos questionamentos recorrentemente elencados pelos críticos dos Estudos Culturais que seriam: “[...] a subordinação da análise dos textos à crítica ideológica, a perda da especificidade do literário frente à expansão do campo de atuação dos estudos da área, a disseminação de um ecletismo sem rigor metodológico, a importação acrítica de modismos teóricos e o relativismo cultural, que pressupõe a revisão do cânone literário, normalmente formado por ‘autores homens, brancos e mortos’”.

baixa literatura, não estaria ensaiando uma forma de poder de classe que, uma vez enfraquecida, mais se empenha no desejo de reativá-la?

Sem a pretensão de querer responder a esse questionamento, nota-se que toda essa lista de pontos que desvalorizam o trabalho dos adeptos dos Estudos Culturais pode ser um indício do desconforto causado pelos novos pressupostos teóricos mais afinados com a diversidade e a pulverização do poder de legitimar o próprio discurso. Compreender que esse tipo de poder não está só concentrado nas mãos de determinados grupos é o impulso para se perceber a capacidade de articulação e de transformação que qualquer indivíduo tem. E isso é acionado através do discurso, o qual preconiza que o poder “[...] não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos” (FOUCAULT, 1996, p.2). Contudo, isso não elimina a existência de *interditos* e *rejeições* na dinâmica social, mas relativiza a potência de um único poder absoluto, o qual emanaria da classe dominante.

Dito isso, observa-se que os primeiros argumentos (a, b e c) não acontecem de forma geral e, quando acontecem, isso se deve às delimitações impostas por todo trabalho científico. Em contraposição à afirmação de não constituição de uma teoria da complexidade (tópico “a”), tem-se que

a reconfiguração da teoria, que resultou em ter de se pensar questões da cultura através das metáforas da linguagem e da textualidade, representa um ponto para além do qual os estudos culturais têm agora que necessariamente se localizar. A metáfora do discurso, da textualidade representa um adiamento necessário, um deslocamento, que acredito estar *sempre* implícito no conceito da cultura (HALL, 2003, p.211).

Se for levado em consideração que as questões das desigualdades sociais, do poder e de representação estão em toda parte do globo não há como afirmar que existe uma concentração dos estudos no presente, pois “[...] a sombra, a estampa, o vestígio daquelas outras formações, da intertextualidade dos textos em suas posições institucionais, dos textos como fontes de poder, da textualidade como local de representação e de resistência, nenhuma dessas questões poderá jamais ser apagada dos estudos culturais” (HALL, 2003, p.212). Assim como não poderá ser apagada sua disposição para a política que insere os *Cultural Studies*, irremediavelmente, nos assuntos ligados à cidadania, ao respeito ao outro e a si próprio. E essas dimensões não se constituem apartadas do jogo mercadológico tão incisivo em tempos de globalização

e relações transnacionais, como assinala o tópico “c”. O sujeito fragmentado, como formulou Hall (2004), é caracterizado, justamente, por essa capacidade de articular uma variada gama de identificações.

O ponto “d”, por sua vez, faz referência ao alargamento de fronteiras no que tange ao objeto de estudo. Vale lembrar que, tradicionalmente, a Teoria da Literatura se caracterizou durante muito tempo por priorizar uma leitura imanente do texto literário, utilizando-se de metodologias que enfatizam a autorreflexividade e a metalinguagem. Ao contrário disso, considerar como texto uma música ou um quadro em interface com a literatura é ampliar as formas de leituras de mundo, é perceber que o elemento literário está em contato com uma infinidade de formas culturais. Isso foi verificado por Solange Ribeiro Oliveira (1997, p. 4), que não sustenta a dissociação entre as análises culturais e literárias:

o estético, inseparável do humano, é sempre já cultural, percorre o mesmo campo de estudo, entrecortando-o em todas as direções possíveis. Eliminar o elemento cultural na análise literária constituiria discriminação não menos injustificável que ignorar o fator estético. Ignorar o cultural, e, com ele, o social e o político, implica necessariamente na aceitação tácita do *status quo*, constituindo uma opção política não menos clara e reprensível pelo fato de poder ser silenciosa.

A indissociabilidade entre o produto cultural e o contexto em que esse está inserido submete as análises culturais ao convívio com uma variedade de temas. Essa expansão temática sinaliza para uma desconfiança dos tradicionais critérios de valor, os quais elegem alguns para participarem do seletivo grupo do cânone. A seleção de obras capazes de usufruírem de prestígio social está intrinsecamente ligada à construção de uma aura, dessa “[...] aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p.170). A distância do objeto produz em quem vê uma sensação de incapacidade de interação com a arte, restando somente a contemplação. Com as mudanças históricas promovidas pelos avanços técnicos relativos à reprodução da arte, e do conseqüente aumento do acesso e difusão das obras antes distanciadas (superando-se assim o caráter de unicidade), descrito por Walter Benjamin (1994), tanto os produtores quanto a recepção de produtos artísticos puderam quebrar certas hierarquias e a noção de que a arte seria para poucos. Portanto, o artista e o público não ocupam lugares tão separados nas ações de produzir e significar.

Outra revisão importante aconteceu na noção de literariedade. O texto se constrói no momento de sua interpretação e não em estágio anterior a isso, com

supostos elementos que seriam intrínsecos a ele. Ao se perceber a ilusão essencialista da produção literária, conclui-se que o processo é todo construído por seus agentes (leitores e autores) e pelo contexto. Com a mudança de paradigma na escolha do objeto, o modo de análise também sofrerá alteração. Talvez o que se retrate na letra “e” seja o resultado da relativização de teorias antes tidas como primordiais na leitura do texto artístico. Desconfiar da valorização da estrutura em detrimento do contexto ou de métodos como o *close reading* rasura a separação entre o texto e o processo de produção e recepção, elementos tão importantes para a interpretação das textualidades. A respeito desse assunto, Stuart Hall (2003, p.201) levanta os seguintes argumentos:

[...] os estudos culturais não constituem uma área de regulamentação disciplinar, ou seja, que vale qualquer tipo de ação desde que o autor opte por se denominar ou se posicionar dentro do seu projeto e prática? Também não me agrada esta formulação. Apesar do projeto dos estudos culturais se caracterizar pela abertura, não se pode reduzir a um pluralismo simplista. Sim, recusa-se a ser uma grande narrativa ou um meta-discurso de qualquer espécie. Sim, consiste num projeto aberto ao desconhecido, ao que não se consegue ainda nomear. Todavia, demonstra vontade de conectar-se; têm interesse em suas escolhas [...]. Registra-se aqui uma tensão entre a recusa de se fechar o campo, de policiá-lo e, ao mesmo tempo, uma determinação de se definirem posicionamentos a favor de certos interesses e de defendê-los.

Para se produzir esse rizoma interpretativo não há como negligenciar o uso de recursos teóricos produzidos em outras disciplinas (argumento “f”). Uma leitura muito mais articulada precisa ter a colaboração de áreas como a psicanálise, a antropologia, a política, a história e até a economia para que possa ocorrer o entendimento de pontos para os quais cada especialidade pode contribuir em sua especificidade. Além disso, como é bem lembrado por Rachel Esteves Lima (2010, p.231), já no século XIX

a pretensão de cunhar os estudos literários com a marca da ciência determina o ponto de partida de uma relação interdisciplinar na análise do fenômeno literário. Destacando-se da perspectiva humanista, que pressupunha uma abordagem imanente e substancialista da linguagem, segundo as concepções da Retórica, da Poética, e da Estética, os estudos do texto literário, a partir do século XIX, voltam-se para as ciências humanas, ou ciências do espírito, recém-constituídas em oposição às ciências da natureza.

Ao buscar verificar as transformações dos estudos literários desde a formalização da Teoria da Literatura até o contato com os Estudos Culturais, a autora salienta que desde o século XIX já existia a tendência de as análises literárias se articularem com outros campos do saber, dada a pretensão de se galgar o estatuto de ciência. Vale destacar que

essa interdisciplinaridade, como aponta Lima (2010), ainda se restringia em comprovar que o texto literário era criado por um gênio para servir de representação da sociedade.

O uso indevido das teorias que são escolhidas pelos estudiosos dos Estudos Culturais, sentença do argumento “g”, é levantado por alguns teóricos como Terry Eagleton (2005), François Cusset (2008) e Maria Elisa Cevalco (2003)²⁰. Um exemplo de crítica em relação à utilização de teóricos franceses vem de Leyla Perrone-Moisés, (2001) que afirma, por exemplo, que os próprios adeptos dos Estudos Culturais interpretam mal seus autores principais, como Derrida. Em seu ensaio, “Desconstruindo os Estudos Culturais” ela traça, para as principais vertentes do campo – os estudos de gênero, étnicos e pós-coloniais – um panorama que não corresponderia aos estudos desconstrucionistas. Perrone-Moisés (2001, p.7) conclui da seguinte forma: “de modo geral, o que não é absolutamente derridiano nos estudos culturais é a essencialização dos seus objetos, as conclusões apresentadas como sentidos plenos e moralizantes, enquanto a desconstrução é [...] um adiamento (diferimento) constante da conclusão, da Verdade”. Como, de forma contraditória, o uso de uma teoria que é contra os essencialismos e a instituição de um sentido “verdadeiro” pode ir de encontro aos pressupostos da desconstrução? Rachel Esteves Lima (2010) ainda acrescenta que os argumentos de outros críticos em relação ao mau uso dos filósofos giram em torno da verificação de uma leitura filosófica sem muito aprofundamento. O que acontece, de fato, é que para os propósitos de ampliação dos objetos de estudos aliados a uma valorização das identidades, as teorias filosóficas promovem reflexões frutíferas e deslocamentos de sentenças historicamente cristalizadas. Isso significa que “[...] as proposições teórico-filosóficas desses intelectuais fornecem subsídios para operações críticas que, ao tempo em que promovem uma ‘pantextualização/pan-narrativização’ dos objetos de estudo, buscam empenhar-se nas políticas de identidades, nem sempre bem vistas pelos detratores do pós-moderno” (LIMA, 2010, p.240).

O ponto “h” (a instituição do reino do relativismo) faz referência a um modo de lidar com a prática analítica, que, geralmente, é vista da seguinte forma:

diante do olhar cético, descritivo-positivista, pragmático, herdado das Ciências Sociais, todos os valores se equivalem porque, por exemplo, [...]

²⁰ As críticas desenvolvidas por tais teóricos podem ser encontradas nos seguintes livros: *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*, de Terry Eagleton; *Filosofia francesa: a influência francesa de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia.*, de François Cusset e *Dez lições sobre estudos culturais*, de Maria Elisa Cevalco.

tanto a história das representações de alegria sexual quanto a história das imitações e da recepção de Mona Lisa são igualmente pertinentes no esforço de descrição da reprodução imaginária da civilização ocidental [...] (MORICONI, 1998, p.67-68).

Se os objetos podem ser de todo tipo e lidos de formas equivalentes, tudo seria colocado como relativo. Isso acontece porque não cabe mais valorizar o universal, uma vez que não existe regra que valha para todos. O contexto deve sempre ser relativizado, para que a análise seja apropriada ao objeto escolhido. A impossibilidade de não aceitar o caráter subjetivo de toda interpretação é outra explicação para se entender a supremacia do relativo hoje. Contudo, não é um relativismo que conduza à máxima do “vale tudo”. Considerando o relativismo “uma ferramenta indispensável para as ciências sociais”, Denys Cuche (2002, p.239) descreve concepções do termo que podem causar ambiguidade:

o relativismo cultural designa, inicialmente, uma teoria segundo a qual as diferentes culturas formam entidades separadas, com limites facilmente identificáveis, logo, entidades claramente distintas uma das outras, incomparáveis e incomensuráveis entre si [...]. O relativismo cultural é em seguida compreendido como um princípio ético, que preconiza a neutralidade em relação às diferentes culturas [...]. Mas um deslizamento da neutralidade ética para o julgamento de valor se faz imperceptivelmente: ‘Todas as culturas têm o mesmo valor’. [...] A exaltação da diferença leva até, em sua forma mais perniciosa, à justificação dos regimes segregacionistas. *O direito à diferença* é então transformado em obrigação de diferença.

Para não se recair no extremo de tratar as diferentes culturas de formas separadas ou de superinflacionar a importância da diferença, Cuche (2002) marca a necessidade de se “relativizar o relativismo”²¹. Uma perspectiva que poderia ser adotada é aquela que reconhece que “[...] todo o conjunto cultural tem uma tendência para a coerência e uma certa autonomia simbólica [...]” e que é inevitável estudar um caráter cultural sem fazer relações com o sistema no qual está inserido. Não existe total autonomia ou completa independência.

Já Clifford Geertz (2001, p.50), ao defender a causa do “anti anti-relativismo”, alertou que

aquilo [com] que os chamados relativistas querem que nos preocupemos é o provincianismo – o perigo de que nossa percepção seja embotada, nosso intelecto seja encolhido e nossas simpatias sejam restringidas pelas escolhas excessivamente internalizadas e valorizadas de nossa própria sociedade.

²¹ O antropólogo Otávio Velho (1995) num argumento nietzschiano tenta relativizar o relativismo indo de encontro a uma interpretação que confunde cultura com mero estilo de vida. Desse modo, qualquer banalidade acabaria sendo valorizada, resguardada pela defesa teórica do relativismo.

Aquilo com que os auto-intitulados anti-relativistas querem que nos preocupemos [...] é com um tipo de entropia espiritual, uma espécie de morte mental por excesso de energia, no qual tudo é importante e, portanto, tão insignificante quanto todo o resto.

Ao texto acima citado, pode ser ainda acrescentado o seguinte: em uma ponta está aquele que se abre para o outro e amplia a sua leitura de mundo, do outro lado, está aquele que acaba apagando as nuances da diferença com seu discurso. Esse último produz desconforto e objeção, devido “[...] ao fato de ele imaginar que tais abordagens só podem ser derrotadas se a moral for posta acima da cultura e o conhecimento acima de ambas” (GEERTZ, 2001, p.66). Dessa forma, a defesa do relativismo está intimamente ligada à forma de se produzir interpretações em perspectiva.

Trazendo outras reflexões sobre o assunto, o multi-artista Antonio Cícero (2006, p.186) recorre ao conceito de relativismo apocrítico (afixos que em grego significam ”separação”), o qual subverte o estabelecimento do absoluto relativista, pois

[...] sendo o avesso da afirmação do absoluto, escapa das aporias do relativismo vulgar, que afirma simplesmente que “tudo é relativo”. Uma tal afirmação incorre no velho Paradoxo do Mentiroso. Este se dá quando alguém diz, por exemplo, “minto”. Se essa pessoa estiver dizendo a verdade, estará mentindo, e se estiver mentindo, estará dizendo a verdade. Do mesmo modo, quando afirmo que tudo é relativo, então, posso, por um lado, entender que também a proposição “tudo é relativo” seja relativa, e, nesse caso, nem tudo é relativo; por outro lado, posso entender que essa proposição não seja relativa, e, também nesse caso, nem tudo é relativo. De qualquer modo, a afirmação da relatividade universal não consegue escapar de uma espécie de reviravolta [...] que a neutraliza.

Ao refletir e protestar contra a exclusão das categorias de sujeito na produção de filosofias contemporâneas, Cícero traz a noção de que na construção do pensamento (não só racional como emocional) nem tudo será relativo. Os absolutos a que ele se refere são o sujeito (que relativiza, que põe em dúvida) e o objeto da reflexão. Então, não há possibilidade de tudo, em sua inteireza, ser relativo. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Moriconi (1998, p.68) afirma que não se deve confundir relativismo valorativo com ausência de valores, pois “afinal de contas, se é relativismo de *valores* é porque estes existem – e no plural”. Acerca do relativismo de valores, o crítico ainda observa:

o relativismo de valores resulta de um processo histórico complexo, que se confunde com a própria história da modernidade, da modernidade como história cultural da dessacralização, da dessublimação. [...]. O último bastião

desse processo foi a arte, que se tornara um espaço de uma sacralidade autoconstituída no interior da civilização laica.

A importância de se trabalhar sob a perspectiva do relativismo está em deslocar a arte do território do sagrado e do intocável. E, nesse mesmo movimento, o intuito é de colocar em situações de visibilidade produções antes marginalizadas. Nessa tensão provocada pelos reposicionamentos das produções artísticas dentro do espaço cultural, os valores tornam-se “[...] estratégias discursivas para afirmação de forças e para a contestação de forças por outras forças” (MORICONI, 1998, p.69). O que se altera com o passar do tempo são as relações de disputa por posições de destaque que vão sendo, paulatinamente, reconfiguradas.

Essas análises de como as instituições culturais, sociais e as práticas cotidianas reproduzem as hierarquizações, foram percebidas por George Yúdice (1995, p.6) como um dado importante.

O interessante da tradição dos estudos culturais é como se produz, como se avalia, *como se distribui o valor cultural* e como se estruturam as relações interpessoais, hierarquicamente. Essa hierarquia estabelece-se em relação ao capital cultural, que a sua vez mantém relações com outras formas de capital (Grifo nosso).

Pensar a hierarquia é também discutir sobre os valores que estão em jogo quando se observa a luta pelas posições de prestígio. Refletindo sobre a questão do valor no ambiente artístico, Raúl Antelo (2002, p. 147) lembra que

[...] na época da reprodução técnica da arte, vários intelectuais e mesmo alguns artistas, descobrem, simultaneamente, que os valores não têm lugar cativo, mas encontram-se disseminados, e aqueles traços que outrora definiam a verdade e a beleza como entes imutáveis e sublimes apontam hoje tão-somente a um simples semblante, o nada.

A desconfiança da valorização da contestada aura por Walter Benjamin (1994), permitiu que fosse debatida não só a flexibilização do lugar da arte na sociedade – os produtos artísticos ficariam afastados na Torre de Marfim para serem contemplados ou próximos dos indivíduos, que operariam a sua dessacralização? –, como também os critérios atrelados ao fazer artístico. O que se começa a perceber é que a valoração do objeto cultural não estava descolada das intenções de colocar em patamares distintos os próprios indivíduos ou grupos sociais criadores de tais produtos.

Ainda refletindo sobre a questão do valor, mas no âmbito do literário, Eneida Maria de Souza (2002, p.185) faz as seguintes considerações:

no caso específico do discurso literário, o valor estético a ele conferido pode se pautar por critérios de qualidade intrínseca ou por verdades canônicas, assim como pela recusa de um vínculo com a própria rede de construção simbólica que atua nos julgamentos de valor. Não é de se estranhar que até hoje a literatura seja ainda considerada reduto do prazer e da fruição estética, existindo como discurso autônomo e isolado das configurações históricas que a compõem.

O gosto pessoal ou os valores tradicionalmente ligados ao literário, dessa forma, acabam deslocando “[...] o foco de atenção para uma escolha particular, no lugar de considerá-la como efeito de um saber produzido por representações discursivas veiculadas por distintos meios de comunicação” (SOUZA, 2002, p.185). Não se deve focalizar o valor em si sem trazê-lo para o espaço de cruzamentos entre interesses de grupos e condicionantes históricos. O caráter de construção de qualquer tipo de discurso, e aí incluídos os que conferem valor aos bens culturais, dificulta a possibilidade de se pensar em concepções naturalizadas e imutáveis ao longo do tempo.

Vale salientar três pontos em que os Estudos Culturais deslocaram ideias e metodologias não mais tão eficazes frente às demandas contemporâneas: o avanço em relação a um estruturalismo limitado a fechados exercícios de decodificação textual, a compreensão da importância da produção de sentido feita pela recepção e um olhar não mecanicista em relação à ideologia do marxismo (MATTELART; NEVEU, 2004). O projeto político dos Estudos Culturais é o que o impulsiona a associar as diferentes práticas à realidade social. Tópicos como esses foram tratados em vários países de forma singular, e no Brasil não poderia ser diferente. Tomando como marco de “reconhecimento institucional” a reunião da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) de 1998, cujo tema foi “Literatura Comparada = Estudos Culturais?”, Cevalco (2003) identifica na forma de organização do congresso e das temáticas abordadas reflexões acerca dos imperativos políticos no universo cultural. Tentando evitar fazer comparações que fiquem restritas ao movimento de fontes e influências, a estudiosa associa a crítica cultural no Brasil aos Estudos Culturais produzidos na Inglaterra.

Assim, é possível pensar a formação dos estudos culturais britânicos em relação “diversa mas não alheia” com um projeto de crítica cultural brasileira, a partir daí pensar uma construção de estudos culturais no Brasil. Uma tradição brasileira de crítica cultural que converge com a formação dos estudos culturais como descrita aqui é a que se formou em torno da

Universidade de São Paulo em duas gerações consecutivas (CEVASCO, 2003, p.176).

Logo de início, é importante salientar que Maria Elisa Cevasco também participa da tradição uspiana, já que sua formação acadêmica foi feita na USP. Daí já se compreende o porquê da forma de sua interpretação, que é feita com base na ideia de “formação” (como se a descrição de um percurso comportasse a abrangência e complexidade das contraditórias construções históricas, sempre num vir a ser uma totalidade “formada”), cunhada pelo crítico Antonio Candido. A respeito desse ponto, Rachel Esteves Lima (2003) em uma resenha do livro de Cevasco (*Dez lições sobre os estudos culturais*) verifica que

logo na introdução, percebe-se o uso reiterado do conceito de “formação”, também retomado nos demais capítulos, o que explica tanto a visão diacrônica adotada na exposição das dez lições quanto à recorrente crítica aos exageros teóricos que se incorporam aos EC em seu período de aclimatação na academia norte-americana. Assim, as críticas lançadas ao estruturalismo e ao pós-estruturalismo nas querelas da crítica brasileira dos anos 70 são revisitadas, priorizando-se as noções de totalidade social, projeto, determinação e intenção, tal como compreendidas pelos expoentes do marxismo ocidental, em detrimento da concepção descentrada, dispersiva, indecidível e diferencial, recuperada pelos teóricos da pós-modernidade.

Há, portanto, uma tendência de Cevasco a não trazer as variedades de versões da constituição dos estudos sobre cultura no Brasil, em suas diferentes perspectivas, reforçando “posições rígidas de confrontação”, deixando até de citar nomes como o de Silviano Santiago como um dos representantes desse modo de articular leituras a uma proposta atualizada de interpretação cultural e a recuperação desse intérprete “[...] tem como objetivo chamar a atenção para a necessidade de se perscrutar, ao contrário do que preconiza Maria Elisa Cevasco, os espaços “entre”, sem preconceitos e visão messiânica, valorizando-os como *locus* de negociação tanto cultural quanto política” (LIMA, 2003). Entre as inúmeras divergências (como a diferença de objetivos na fundação dos Estudos Culturais – ensino para trabalhadores – e da universidade: projeto de elite de modernização da cidade) e convergências (como a constatação de que tanto os fundadores do *Cultural Studies*, quanto os jovens intelectuais do grupo *Clima* não dissociavam sociedade de arte) que foram pontuadas por Cevasco, as semelhanças pesam de tal forma que essa tradição de crítica cultural uspiana foi nomeada como “produção relevante dos estudos culturais no Brasil” (CEVASCO, 2003, p.183). Um

exemplo de aproximação entre Raymond Williams e o crítico paulista Roberto Schwarz é dado desta forma pela estudiosa uspiana:

vimos que uma das providências centrais para o estabelecimento de uma nova forma de fazer crítica, os estudos culturais, foi a revisão do conceito de cultura. Como em Williams, um passo central para a obra de Schwarz foi desatar esse nó da dualidade no debate sobre a cultura nacional, em permanente oscilação entre um falso cosmopolitanismo e um igualmente falso nacionalismo (CEVASCO, 2003, p.182).

Constatadas as diferenças históricas entre as duas posturas críticas, é importante observar que enquanto Williams valoriza as produções marginalizadas em contexto britânico, Schwarz desvaloriza, em alguns momentos, a cultura local, reduzindo à lógica das “ideias fora do lugar” o que se produz em terras brasileiras. O potencial político da crítica social através da análise cultural, nesse caso, acaba simplificando demais e até anulando as capacidades de se escapar do fatalismo de País subdesenvolvido. Esse tema será analisado de forma mais sistemática no capítulo “Trio de efeitos”. Lima (2003) discorda dessa associação e afirma que

na verdade, Maria Elisa Cevasco parece trabalhar com uma concepção muito restritiva de engajamento político, o que fica ainda mais claro no último capítulo do livro, quando se tenta promover, meio a fórceps, um alinhamento dos estudos de Antonio Candido e Roberto Schwarz às propostas da Escola de Birmingham. Afinal, como compreender o fato de que, na “volta histórica” empreendida pela autora para recuperar a tradição iniciada com a *Formação da literatura brasileira* e secundada pelos participantes do Seminário Marx, a cultura popular permaneça limitada às manifestações pré-modernas, ainda não contaminadas pela cultura de massas?

Só a título de reconhecimento dessa associação entre estudos culturais no Brasil e a crítica uspiana, outra estudiosa, Solange Ribeiro Oliveira (1997, p.5), também identifica, no trabalho de Antonio Candido, uma abordagem “[...] situada na interface do literário e do cultural, a qual, sem ignorar os elementos estéticos da obra, volte-se também para seus aspectos contextuais mais amplos”. A interpretação de Oliveira, no entanto, não menciona que o que é considerado cultura para os uspianos ainda está atrelado a um pequeno conjunto de manifestações e obras consideradas de qualidades superiores, sendo por isso selecionadas para representarem a nação. Dessa forma, segundo essa lógica, ainda permanece a oposição entre civilização e barbárie. Não obstante, a diversidade de temas orientados por Candido poderia também sugerir a consonância de seus estudos com a abertura temática promovida pelos Estudos Culturais (que penetrou mais sistematicamente no Brasil na década de 1980), fato que,

aparentemente, não se confirma, dentre outras coisas, devido à grande predominância ainda do apelo literário nas interpretações uspianas. Curiosamente, Maria Elisa Cevalco ainda identificou semelhanças entre os pensamentos críticos de Antonio Candido e Raymond Williams, um dos pais fundadores do *Cultural Studies*. O intuito não foi o de mostrar as influências que poderia sofrer o estudioso brasileiro diante da produção inglesa, mas observar como a realidade sociocultural internacional interfere nos dois países. Para Cevalco (2004), ambos intelectuais modificam radicalmente as tradições culturais e universitárias a que pertencem. Em meio às histórias de vida e de formação intelectual de cada um e das possíveis semelhanças factuais (ela identifica em ambos, por exemplo, uma “ironia feroz”), são observados três tópicos centrais em que os estudiosos são parecidos: a construção de métodos críticos que trouxeram contribuição para a teoria crítica de esquerda contemporânea, a participação em grupos (como os que produziram a revista *Clima e Politics and letters*) e a ligação entre arte e sociedade de maneira inovadora e produtiva. Para exemplificar tais afirmações, Cevalco (2004, p.149) analisa duas obras que julga serem as mais importantes dos críticos (“Dialética da Malandragem” de Candido e “Thomas Hardy” de Raymond Williams) e afirma que: “ambos nossos críticos se formaram nessa tradição ‘disjuntiva’ e seus trabalhos estruturaram modos produtivos de se fazer a junção dialética de literatura-sociedade”.

Por outro lado, há quem identifique nos estudos sobre cultura no País uma utilização dos pressupostos desenvolvidos nos Estados Unidos. Estendendo essa afirmação para os países latino-americanos, Rachel Esteves Lima (2010, p.241) ainda verifica que essa visão é associada a uma virtual ausência, na crítica local, de teorias próprias em virtude da utilização preponderante de teorias estrangeiras.

No caso da América Latina, há ainda o questionamento do caráter neocolonialista da importação das categorias de análise dos Estudos Culturais estado-unidenses pela intelectualidade periférica, deixando-se em segundo plano uma série de constructos teóricos desenvolvidos no próprio subcontinente, para lidar com os processos interculturais situados em sociedades multiétnicas, que se modernizam de modo descompassado e desigual.

Apesar de ser recorrente a assertiva de que há uma importação de teorias estrangeiras, o que pode sugerir que na América Latina não se produza teorias que sejam apropriadas para interpretar as suas realidades, sabe-se que o volume de trabalhos locais que dão conta das especificidades de países marcados pela colonização é bastante grande. Alguns nomes representativos dessa forma de teorizar podem ser citados como Ángel

Rama, Néston García Canclini, Cornejo Pollar e Silviano Santiago, para ficar em alguns nomes, apenas. Além disso, mesmo constatando que questões étnico-raciais são debatidas tanto em contextos norte-americanos como em brasileiros, Lima (2010, p.241) ressalva que, diferentemente das políticas identitárias dos Estados Unidos, “[...] nos discursos da *intelligentsia* local a perspectiva sincrética e transcultural ocupa a centralidade, muito embora essa valorização da identidade multicultural [...] oblitere a injusta distribuição de riqueza da região”.

Por ora, sem querer promover filiações rígidas a uma ou outra corrente teórica, faz-se necessário reconhecer no trabalho de José Miguel Wisnik os sintomas dessa referência aos estudos sobre cultura. Se for levado em consideração que o crítico paulista passou muitos anos de sua formação acadêmica nas carteiras da Universidade de São Paulo²² e que, posteriormente, voltou para a mesma instituição para lecionar, as suas pesquisas estariam conectadas ao que foi descrito acima em relação às comparações feitas por Maria Elisa Cevalco entre a crítica brasileira – leia-se crítica uspiana – e os estudos britânicos. Contudo, se forem identificadas na crítica de Wisnik interpretações mais derridianas, focadas na diferença e em objetos ligados à cultura pop, pode-se afirmar que a linhagem seguida por ele seria aquela protagonizada pelos Estudos Culturais norte-americanos. Antes de se chegar a alguma consideração sobre o assunto, se isso é possível, é importante saber o que o próprio crítico informa em relação a sua experiência com os *Cultural Studies*. Vale lembrar que no período de janeiro a maio de 2006, Wisnik deu aulas como professor visitante na Universidade da

²² O pertencimento à Universidade de São Paulo é sempre mencionado por Wisnik com muita alegria e orgulho. Uma ocasião em que esse fato aconteceu foi observada por Milena Britto (na entrevista realizada por ela e por Rachel Esteves Lima para o *site* Observatório da Crítica, em 28 de maio de 2009), ao evocar a parte dos agradecimentos do livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, onde o crítico agradece a Willi Bolle pelas iniciativas práticas e teóricas realizadas na Universidade de São Paulo. Nesse momento, Milena lembra que, ao se referir à USP, Wisnik o faz utilizando o possessivo. Dessa forma, “‘nossa’ universidade”, grifado em itálico no livro, é como se fosse uma marca de destaque. Em resposta a Milena, Wisnik faz as seguintes considerações: “[...] A princípio, quando tinha feito o agradecimento, não tinha dito isto, não tinha relacionado, e eu acrescentei numas das provas. Eu acrescentei, à mão: ‘da nossa universidade’, mas sem itálico, e eles interpretaram como sendo em itálico, ficando ‘nossa universidade de São Paulo’. Aí, quando eu vi, falei que isso tinha que ser corrigido antes de sair o livro, mas foi a única coisa que escapou na revisão e eu falei assim: quem terá a sensibilidade suficiente para perceber isto? Até hoje ninguém tinha falado nada e você acaba de falar [...] Por um tempo fiquei achando que, embora não tivesse sido intencional, é como se, para além de mim, fosse mais verdade, até porque não é isto que eu quis dizer, mas acabei dizendo, entende? Ou seja, chamando atenção para a Universidade de São Paulo como *nossa*, o que significa isso – sair desse lugar e voltar e querer este lugar? Então, neste itálico, que é um lapso, está toda a questão”.

Califórnia, em Berkeley. Esse poderia ser um índice de que nesse tempo, pelo menos, o crítico tenha se aproximado dos estudos norte-americanos e, conseqüentemente, da releitura que ali se realizava da teoria francesa. Além disso, o crítico, em alguns momentos, analisou os objetos literários em interação com outras formas culturais, como a música popular urbana e deu enfoque à diferença como sendo a responsável pela criatividade brasileira, como se verá nas análises feitas nos capítulos seguintes dessa dissertação. Em entrevista a Idelber Avelar em 2 de maio de 2006, Wisnik discute um pouco sobre o seu posicionamento diante dos Estudos Culturais. A pergunta do entrevistador também será transcrita, pois, de certa forma, tenta descrever as tensões em torno do tema. A resposta é longa, mas vale ser citada na íntegra.

Idelber Avelar: [...] Talvez o grande debate da crítica literária latino-americana, brasileira incluída, dos últimos 15, 20 anos tenha sido o impacto dos Estudos Culturais no estudo da literatura. No caso do Brasil, os paradigmas fundamentais da crítica literária contemporânea foram assentados pela escola uspiana, que tem uma relação orgânica com o ensaísmo de identidade nacional, de Sérgio Buarque de Hollanda para adiante. O pensamento uspiano tem sido muito criticado pelos praticantes dos Estudos Culturais, como pensamento que não foi atento o suficiente para questões de raça, de gênero, de orientação sexual, e que não foi atento o suficiente tampouco para a cultura popular. Por outro lado, os intelectuais uspianos têm reagido violentamente ao suposto 'relativismo' dos Estudos Culturais e à suposta perda da possibilidade de se fazer juízos de valor na crítica literária. A sua posição nesse mapa é fascinante porque você é um intelectual formado nessa tradição uspiana, mas com uma relação com a cultura popular que não tem nenhum outro intelectual uspiano. Eu queria saber se você parou para pensar nessa sua localização, que é bem singular.

José Miguel Wisnik: É o seguinte, Idelber: Fla-flu é bom em futebol. Na vida intelectual, é um tremendo atraso. No meu caso, eu tive uma formação uspiana, à qual você se referiu, que está ligada principalmente ao rigor da análise de texto. É isso que define, para mim, a formação uspiana. Isso para mim se combinou com uma formação não acadêmica, mas simultânea, que é a da música popular, da tropicália. O meu trabalho artístico e crítico resulta dessa combinação. E aí é necessário atentar para certas coisas. Veja só, a perspectiva de Antonio Candido tem sido criticada como romântica e nacional. Eu acho que ela é uma revisão letrada do processo de formação, no qual opera fortemente a categoria da nacionalidade, tendo o Romantismo como um de seus momentos. Eu vejo o Candido mais como um iluminista que como um romântico. Se há limitações, eu as vejo por aí. Entendo que os estudos culturais têm criticado os processos de formação e suas metáforas biológicas. Mas veja como o futebol reacende o problema da formação, que é o problema que orienta Antonio Candido no tratamento da literatura: por um lado chega-se a Machado, por outro chega-se a Pelé. O que acontece é que no futebol e na literatura realizam-se, defasadamente, é claro, processos de formação, com linguagens, componentes e alcances diferentes, é óbvio, mas também com surpreendentes afinidades. Por isso, no Brasil é importante abrir espaço para pensar nesse processo que inclui a literatura e a música, que supõe a relação com a Europa, com a África, que mobiliza 'ideias fora do

lugar' e 'lugar fora das ideias'. Portanto, num estudo como este do futebol²³ eu pretendo aplicar todo o rigor que aprendi na análise de textos da USP. E há dois mitos da crítica cultural que eu quero driblar – em primeiro lugar, a ideia de que o Brasil é um falso problema. Pensar a singularidade do Brasil no mundo é uma questão que me interessa profundamente. E que eu acho que isso não interessa nem aos meus colegas da USP nem ao campo dos estudos culturais. Segundo, o valor literário é uma coisa que interessa, sim. A literatura é uma questão de densidade textual, que se junta com o seu valor de testemunho. É inerente à literatura a postulação do valor – isso é o que determina a capacidade que tem um texto de resistir ao tempo. É claro que a constituição desse valor está em constante mudança – portanto questionar o processo pelo qual ele acontece é legítimo. Mas isso não muda o fato de que há um valor estético que resiste ao tempo.

Primeiramente, Wisnik já deixa claro que sua posição singular dentro do campo intelectual brasileiro e como artista se deve à interação entre sua formação acadêmica uspiana e o universo da música popular²⁴. No momento, portanto, em que o crítico trabalha com fenômenos como a canção e o futebol, dá visibilidade a objetos que não eram considerados em sua complexidade a ponto de se tornarem foco de pesquisas acadêmicas. Por conseguinte, ao valorizar esses objetos, Wisnik trabalha na zona do não hierarquizável, já que coloca lado a lado manifestações populares e produções, tradicionalmente, ligadas ao erudito, como a literatura, assim como trabalhos que seguem a orientação dos Estudos Culturais o fazem. Nos capítulos seguintes, contudo, quando forem analisadas as críticas feitas por Wisnik em relação a objetos musicais e literários será avaliado se, de fato, ocorre em seus discursos a promoção de desierarquização e de que forma isso é feito. Mesmo considerando como fator limitante o traço iluminista do seu orientador – o crítico uspiano Antonio Candido –, Wisnik exalta a noção de “formação” por ser ela a responsável pelo entendimento de processos complexos como o futebol e a literatura, mesmo que seja necessário operar críticas em relação às “ideias fora do lugar”. Para o crítico, é importante mobilizar tais questionamentos, ainda que sofram críticas dos adeptos dos Estudos Culturais devido ao caráter hierarquizante, por exemplo, das metáforas biológicas utilizadas por seu mestre.

Quando o crítico faz referência ao seu último livro publicado, *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, aponta para o método que utiliza: o rigor das análises textuais uspianas. Assim, portanto, como fazem os pesquisadores dos Estudos Culturais, Wisnik desloca os métodos de análise de obras clássicas para ler produtos da cultura popular

²³ Nesse momento, Wisnik faz referência ao seu livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, publicado em 2008, pela editora Companhia das Letras.

como o futebol. A interpretação, no entanto, não se restringe ao uso tradicional dos postulados da crítica literária, mas também incorpora leituras advindas da antropologia, da sociologia, da psicanálise e da história, atestando dessa forma a diversidade disciplinar de seu *approach* teórico – outro ponto afinado com os estudos sobre cultura. O crítico, portanto, não se limita a uma mera decodificação textual. Ademais, quando os Estudos Culturais utilizam os pressupostos da crítica literária, o fazem em interação com outras disciplinas e não como uma forma de elevar a sua relevância: seria um método dentre outros. Curiosamente, apesar de salientar que a singularidade do Brasil no mundo não é tema privilegiado nem dos colegas uspianos, nem dos Estudos Culturais, o comprometimento político (insígnia dos *Cultural Studies*) fala mais alto nesse ato. É politicamente estratégico valorizar o País em que se vive em meio a tantos discursos inferiorizantes produzidos ao longo dos tempos. Em uma outra entrevista, realizada dois anos antes dessa concedida a Idelber Avelar, Wisnik (2004) já discorria sobre o fato de analisar a criatividade brasileira, mas sem descartar os instrumentos da crítica literária.

Agora, uma coalisão de interesses me leva, de fato, ao ensaísmo de interpretação da cultura, cujo ponto de encontro e de fuga é o Brasil. Uma onda mais recente de estudos culturais, interessada em livrar-se da opressão da “cultura alta” e movida por uma lógica própria, tende a criticar, junto com a preferência por outros objetos, o lugar da literatura e dos métodos de abordagem literária. Eu pretendo, ao contrário, levar os métodos de abordagem literária a seu limite, ao aplicá-los a territórios que lhe são estranhos (WISNIK, 2004, p.527).

De acordo com o que foi descrito no início desse tópico sobre os Estudos Culturais, essa profusão de objetos como alvos de pesquisa tem o intuito, sim, de deslocar a posição hegemônica do literário, não para livrar-se dele, mas para colocá-lo em diálogo tensionado com outras formas de se fazer cultura. A questão do valor sublinhada por Wisnik como assunto importante por estar ligada à capacidade de resistência de um texto através dos tempos é também tema abordado pelos Estudos Culturais, mas nessa perspectiva analítica o valor é rasurado e colocado sob a égide da diferença. A valoração do objeto deve ser reavaliada quando a intenção é colocar em patamares distintos grupos sociais. E mais, o fato de existir um “valor estético que resiste ao tempo” está intimamente atrelado aos condicionantes históricos que devem ser

²⁴ Um debate mais detido nesse espaço intervalar assumido por Wisnik será discutido no capítulo “Trio de efeitos”.

questionados, pois não há valor intrínseco, mas construções interessadas. Ainda a respeito das maneiras de abordagem que podem ser feitas em uma análise, Wisnik (2006, p.210) pontua:

[...] acho que não se pode simplesmente eleger objetos rarefeitos e superiores, ou, ao contrário, desfazer qualquer identificação valorativa. Abolir hierarquias e horizontalizar qualquer estudo em relação, como se eles simplesmente se reproduzissem. Então a questão é sempre dimensionar, porque as coisas se passam dentro e fora dos objetos, e se passam em dimensões em parte horizontais e verticais. Acho que um relativismo que visa tirar toda a hierarquia perde a capacidade de ver as diferenças que pretende erigir em critério.

Talvez haja, no discurso de Wisnik descompassos que sinalizam uma defesa de valores historicamente consolidados. Mesmo enfatizando a importância de se levar em consideração os fatores internos e externos em interação e também de não se recair, inocentemente, no polo do superior ou do inferior, o crítico descarta a possibilidade de abolição das hierarquias. Ciente da dificuldade de se eliminar qualquer tipo de desnível, seja ele social ou cultural, mesmo assim os Estudos Culturais estudam os objetos marginalizados numa tentativa de dar voz e de rasurar as posições tradicionais do campo cultural. E é justamente através do estudo das diferenças que o processo dialético de construção de hierarquias vai sendo identificado e criticado, à revelia do que defendeu Wisnik. Parece que o crítico foi traído pelo próprio discurso. Pensando nessas questões, Yúdice (1995, p.6) observa que:

o interessante da tradição dos estudos culturais é como se produz, como se avalia, como se distribui o valor cultural e como se estruturam as relações interpessoais, hierarquicamente. Essa hierarquia estabelece-se em relação ao capital cultural, que a sua vez mantém relações com outras formas de capital.

O apelo político dos Estudos Culturais, mais do que ser suporte teórico na reorganização dos lugares de poder, reposiciona os holofotes, de forma diferenciada, para uma figura que tradicionalmente tem a função de trazer para si a responsabilidade de conduzir as ideias da sociedade. Junta-se a isso a constatação de que

a cultura não é um simples reflexo superestrutural, mas um campo de lutas específicas pela *hegemonia* (daí a forte referência a Gramsci); a própria classe social não é um dado histórico bruto, mas uma construção simbólica (e, portanto, cultural); e a hierarquia cultural não tem sentido único, pois

existem complicadores como uma nova cultura de massa (com a televisão comercial) e seus modos de apropriação pelas classes populares (CUSSET, 2008, p.131).

Diante dessas transformações do panorama do campo cultural, o foco não fica mais tão centrado em uma única figura, mas em diversos agentes produtores de saber alocados em variados espaços. Refletindo sobre a importância de Gramsci para os Estudos Culturais, Hall (2003, p.206) discute um pouco sobre a prática intelectual:

certamente, sua frase [a de Gramsci] “a produção de intelectuais orgânicos” se revela problemática. Mas para mim não há dúvida de que buscávamos uma prática institucional nos estudos culturais que pudesse produzir um intelectual orgânico. [...] A dificuldade inerente ao conceito de intelectual orgânico é que o mesmo consiste no aparente alinhamento dos intelectuais com um movimento histórico emergente e não conseguíamos perceber então, como não vislumbramos agora, onde se encontrava esse movimento. Éramos intelectuais orgânicos sem qualquer ponto orgânico de referência; intelectuais orgânicos com uma nostalgia ou vontade ou esperança (para usar uma frase de Gramsci de outro contexto) que a dada altura o trabalho intelectual nos preparasse para esse tipo de relacionamento, se tal conjuntura alguma vez viesse a surgir. [...] Porque um segundo aspecto da definição de Gramsci do trabalho intelectual – definição essa que penso ter estado sempre próxima da noção dos estudos culturais como projeto – foi a sua exigência de que o “intelectual orgânico” trabalhasse simultaneamente em suas frentes. Por um lado, tínhamos que estar na vanguarda do trabalho teórico intelectual, pois, segundo Gramsci, é dever dos intelectuais orgânicos ter conhecimentos superiores aos dos intelectuais tradicionais: conhecimentos verdadeiros, não apenas fingir que se sabe, não apenas ter a facilidade do conhecimento, mas conhecer bem e profundamente. [...]. Contudo, o segundo aspecto é igualmente crucial: o intelectual orgânico não pode subtrair-se da responsabilidade da transmissão dessas ideias, desse conhecimento, através da função intelectual, aos que não pertencem, profissionalmente, à classe intelectual.

Hall assinala que, apesar das dificuldades em utilizar a concepção construída pelo teórico italiano, ela seria produtiva para a realização dos objetivos lançados pelos Estudos Culturais: o de conhecer bastante sobre um assunto e o de difundir esse conhecimento. Essas eram as ideias que se atrelavam à função da intelectualidade e às suas responsabilidades em tempos de deslocamentos das posições tradicionais daqueles que mantêm uma relação específica e multiforme com a cultura: ora guardiões, ora difusores, mediadores ou intérpretes. Antes, contudo, de discutir sobre as características flutuantes do intelectual, os condicionantes que levaram a tal configuração e uma possível procedência histórica do termo, é necessário refletir sobre um fato ocorrido

entre os críticos José Miguel Wisnik e Silviano Santiago que traduziu as ambiguidades da prática intelectual contemporânea.

A mulher do atirador de facas²⁵

A situação destacada neste tópico começou com declarações de Silviano Santiago (1998), que, ao mesmo tempo, foram elogiosas e críticas a respeito da produção de Wisnik. O local escolhido pelo crítico mineiro para expor as suas ideias foi o texto “Democratização no Brasil 1979-1981, Cultura versus arte”, que traça um histórico das transformações do campo cultural, diante de um contexto de redemocratização. Como não poderia ser diferente, essas mudanças chegaram à esfera intelectual, que se viu obrigada a flexibilizar sua posição de mediação entre a arte e as camadas populares, uma vez que essas passam a dar visibilidade, por si só, à sua híbrida cultura. E é neste contexto que se opera não só uma abertura de espaço para as manifestações ditas populares como uma desierarquização das produções que costumeiramente tinham seu lugar de prestígio. Esse movimento tanto ampliou o espaço de contato entre as diversas formas artísticas como tornou próximo o objeto artístico desejado, operando-se assim a sua dessacralização. O que se configurou no universo das faculdades de Letras foi, pois, a necessidade de se estudar a cultura, extrapolando o domínio dos livros. Isso pode ser resultado do acesso à universidade de um contingente maciço de pessoas da classe média e de jovens que queriam se ver refletidos na academia, mesmo que esse reflexo ainda estivesse turvo pelas objeções das classes historicamente privilegiadas por sua posição nas cidades letradas. Ao falar sobre a abertura do campo de Letras para a “cultura da maioria (popular)” que sempre estudara a “cultura de uma minoria (erudita)”, Santiago evoca a figura de Wisnik – jovem naquele momento da década de 1970 – e o seu texto “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez” (que será, posteriormente, analisado no tópico *Canção necessária*) para mostrar que ele foi o primeiro estudioso de Letras a abrir uma discussão na crítica cultural brasileira sobre a complexidade da música

²⁵ Na canção homônima feita para o curta “A mulher do atirador de facas”, com direção de Nilson Villas Boas, Wisnik tematiza sobre essa imagem do número circense e, ao mesmo tempo, traz a lembrança desse indivíduo do sexo feminino que vira alvo e que, a todo tempo, está por um triz de ser atingida por interpretações e papéis atribuídos a ela.

popular comercial e sobre a “grande divisão”²⁶ entre o erudito e o popular, e sua inequívoca separação, hierarquização e ultrapassagem no País. Santiago (1998, p.11) destaca ainda que foi “através da intervenção dum professor de Letras [...] que a crítica cultural brasileira começa a ser despertada para a complexidade espantosa do fenômeno da música popular”. No entanto, Santiago (1998, p.11), sinaliza um possível caso de “gender trap” no discurso de Wisnik, mesmo que o crítico tenha feito a “[...] primeira leitura simpática e favorável do cantor Roberto Carlos”. A respeito da “armadilha de gênero” cometida pelo crítico paulista, Santiago (1998, p.12) levanta os seguintes questionamentos:

o crítico pergunta: ‘que tipo de força o [Roberto Carlos] sustém no ar por tanto tempo? Por que ele?’ O crítico se sente incapaz de pensar o paradoxo do oculto mais óbvio. Será que isso é tarefa para mim? Deve ter perguntado a si antes de dar continuidade ao artigo. José Miguel cai na armadilha do gênero (gender trap), incapaz de responder à questão que é formulada pelo encadeamento orgânico do seu raciocínio analítico. Eis que pede ajuda à sua mulher (sic) para que responda e escreva sobre Roberto Carlos. A profundidade da escuta de Roberto Carlos só pode ser captada por ouvidos femininos.

O que Santiago entende por armadilha está na contradição encontrada no discurso de Wisnik, que escolhe como tema de suas análises a obra de Roberto Carlos, mas não se assume como agente de sua interpretação, delegando a uma mulher tal missão. Discordando dessas afirmações, 24 anos depois Wisnik (2004, p.193)²⁷ dá a sua visão do caso:

sei bem o quanto Silviano valoriza, com certo exagero, esse “O minuto e o milênio”, e sou reconhecido ao interesse que ele lhe dá como sintoma daquele momento de democratização. Mas voltemos ao ponto. Silviano supõe que eu sofra da incapacidade de falar de Roberto Carlos, depois de ter me proposto a

²⁶ Termo cunhado por Andreas Huyssen (p.25) publicado em 1986 no livro *After the Great Divide – modernism, mass culture, postmodernism*. A grande divisão é explicada da seguinte forma: “O que eu estou chamando de *Great Divide* é o tipo de discurso que insiste na distinção categórica entre arte elevada e cultura de massa. [...] A crença na *Great Divide*, com sua estética, implicações morais e políticas é ainda dominante na academia hoje (que testemunha a separação institucional quase total dos estudos literários, incluindo a nova teoria literária, oriunda da investigação da cultura de massa [...]).” (Tradução nossa).

²⁷ Reflexão denominada “Por favor” produzida para um novo volume da coleção *Anos 70* pela editora Senac/Aeroplano do Rio de Janeiro publicado em 2005. Cada autor da primeira versão escreveu comentários atuais sobre seus textos. O ensaio de Wisnik foi escrito originalmente para o volume *Música* em colaboração com Ana Maria Bahiana e Margarida Autran, organizada por Aduino Novaes e publicada pela editora Europa em 1979.

isso, e que eu recue para preservar a superioridade intelectual masculina. [...] Ora, a ideia de que eu esteja barrado interiormente para falar de Roberto Carlos [...] é uma aplicação de um esquema pré-pronto, colhido em Huyssen, que não tem nenhuma base no meu texto. Silviano, aliás, não oferece nenhum vestígio textual da sua suposição. Eu falo de Roberto Carlos quando quero (inclusive na passagem citada), e escolho me deixar falar por outra fala porque o foco da questão – a música popular-comercial como um todo, e Roberto Carlos em particular – é dialógico por excelência.

O suposto esquema pronto mencionado por Wisnik é o desenvolvido por Andreas Huyssen em seu texto “A cultura de massa enquanto mulher – o ‘outro’ do modernismo”. Nesse texto, partindo da obra de Flaubert – *Madame Bovary*, Huyssen vai trazendo elementos que corroboram com a afirmativa de que a questão do gênero nos sistemas de representação só reforçam posições historicamente cristalizadas. Nas palavras do crítico, tal

identificação masculina com a mulher, tal feminilidade imaginária do escritor homem, está ela própria historicamente determinada, é bem claro. Fora as condições subjetivas da neurose no caso de Flaubert, o fenômeno tem muito a ver com a posição crescentemente marginal da literatura e da arte numa sociedade na qual a masculinidade é identificada à ação, ao empreendimento, ao progresso, ou seja, ao campo dos negócios, da indústria, da ciência e da lei. Ao mesmo tempo, também se torna claro que a feminilidade imaginária de autores homens, na qual eles fundamentam com frequência sua atitude de oposição à sociedade burguesa, pode facilmente caminhar de mãos dadas com a exclusão das mulheres de verdade do empreendimento literário, e com a misoginia do próprio patriarcado burguês (HUYSSSEN, 1996, p.42).

A partir das afirmações de Huyssen relativas ao contexto do século XIX, algumas possibilidades podem ser aferidas diante da postura do crítico paulista. A atitude de Wisnik em permitir que a voz feminina pudesse dar a sua interpretação, portanto, pode ser analisada com uma forma de poder delegar para o outro (ou a outra) uma tarefa (e excluí-la de outros momentos tidos como mais valorizados), mas também de se eximir de assumir ações classicamente descritas como femininas, pois “o homem, afinal, pode facilmente negar sua própria subjetividade para o benefício de uma meta estética maior, já que a existência desta está garantida no nível experiencial do cotidiano” (HUYSSSEN, 1996, p.44). A cultura de massa, aqui sendo evocada pela figura de Roberto Carlos, há muito tempo é associada à mulher (segundo Huyssen, isso teve seu auge no século XIX), bem como a cultura tida como autêntica é relacionada ao homem. No entanto, em tempos em que as representações são fissuradas e em que os próprios indivíduos se lançam em público para apresentar as suas ideias não cabe mais traçar dicotomias que levam a crer que existam identidades fixas e hierarquicamente desniveladas por seus

valores. Por outro lado, deve-se notar que, assim como Flaubert pode ter ecoado a sua voz através da personagem Madame Bovary, Wisnik também assumiria essa mesma estratégia perante as canções românticas do Rei.

Ao divergir de Santiago, porém, Wisnik aponta até que o crítico mineiro, além de usar os esquemas prontos desenvolvidos por Huyssen, não comprova com nenhuma passagem o que afirma, fato que não procede. Santiago (1998, p.12) preocupou-se em fazê-lo, pois, segundo o crítico, é importante trazer evidências, “[...] deixando o leitor jogar algum alpiste interpretativo no interior da armadilha para que se evidenciem ainda mais as trapaças que o falocentrismo pode pregar” e, nesse momento, todo o trecho em que Wisnik coloca a opinião da sua mulher é descrito. Além disso, Santiago (1998, p.13) ainda questiona a ação de Wisnik quando são analisadas as composições feitas por Caetano Veloso para Roberto Carlos, pois, para tanto, foi “[...] preciso assumir a fala rebaixada da mulher”.

Voltando-se para a análise do depoimento de Wisnik, em seguida, o crítico se diz livre, independente e produtor de um texto por si só emaranhado de vozes. A surpresa aparece devido à suposta “inocência” de Santiago em supor que o crítico paulista ficaria em dúvida ao falar de um cantor popular, suspendendo sua atividade rotineira da plurivocalidade. Então não é sem razão que Wisnik (2004, p.194) diz que “quando passo a palavra à ‘minha mulher’, não é porque não posso (escrever sobre cultura de massa), mas porque posso (passar a voz a outro). É porque posso travestir-me gozosamente em minha mulher”. A ideia de subalternidade da mulher, portanto, não participaria da visão de Wisnik²⁸. Contudo, não só ao convocar a voz de sua esposa para comentar sobre esse tipo de obra musical, bem como ao chamar, metaforicamente, as canções compostas por Caetano Veloso para Roberto, não estaria Wisnik interpretando por vias indiretas o fenômeno do romantismo massivo? Mesmo enfatizando que seu texto é polifônico, por que ao falar desse tipo de música comercial ele só se permita a analisar através da voz da outra?

Observa-se, ainda, que Wisnik acaba tentando assumir a autoridade tradicional do autor ao controlar os possíveis sentidos que os leitores podem produzir sobre seu texto. Considera-se, portanto, que a interpretação de Santiago é, sim, plausível e lança

²⁸ Em entrevista à professora Rachel Esteves Lima em 28 de maio de 2009 e divulgada no site www.obervatôriodacrítica.com.br, Wisnik faz mais declarações sobre o assunto: “Agora sobre o Silviano, ele imperdoavelmente, porque é imperdoavelmente, ele veio dizer que eu era um falocêntrico, porque ao tratar no texto sobre...ao falar de Roberto Carlos, eu pedi a minha mulher que escrevesse as palavras. Aí ele disse [...], isso aí sinto muito, mas ele não sabe como era minha relação com a mulher. Não era nada disso”.

reflexão acerca dos sutis poderes entrelaçados na construção dos discursos. A questão não é admitir ou não o falocentrismo, mas o de permitir que outras leituras possam compor o arsenal interpretativo do texto em análise. E isso, por outro lado, pressupõe também que seja aceita a voz da mulher, seja ela factível ou travestida em Wisnik, como outro olhar acerca do assunto, mesmo que venha ainda carregado de estereótipos sobre o universo feminino. O que deve ser, de fato, revisto é o posicionamento do intelectual perante as minorias, que, segundo a história, foram marginalizadas em detrimento da consolidação do *status* privilegiado de poucos. Se Wisnik assume a figura feminina para expressar suas opiniões, isso pode se configurar como o retorno do viés histórico da desigualdade, no momento em que ele não declara como seus os sentimentos supostamente ligados ao feminino, como o sentimentalismo. À diferença desse posicionamento, Santiago (1982, p.18) alia história e antropologia para denunciar o apagamento violento que serviu de base para sustentar a hierarquização social.

Na configuração ambivalente do seu ser cultural reside o drama ético do intelectual brasileiro face a todas as minorias da América Latina. A sua compreensão dessas minorias, pelo materialismo histórico, tem de passar pela compreensão total e definitiva delas ao processo de ocidentalização do mundo; a compreensão delas pelo pensamento antropológico tem de questionar essa integração histórica, para que elas não continuem a viver uma “ficção” imposta como determinante do seu passado e do seu desaparecimento futuro.

Entender que a mulher foi historicamente colocada pelo homem em posição subalterna, mas que, por outra via, ela mesma vem solapando os espaços que impedem sua autonomia é reconhecer que os papéis sociais não são tão fixos quanto aparentam ser. O intelectual, portanto, ao captar essas nuances pode evitar a reprodução de posições já deslocadas e também aceitar, de forma mais generosa, as ideias e críticas do outro. O papel da intelectualidade na sociedade não é o de estar num patamar superior a ditar verdades irrefutáveis e a determinar as funções que cada indivíduo deve assumir. As ações intelectuais em concordância com a contemporaneidade, e seguindo as orientações dos Estudos Culturais, colocam em diálogo os discursos proferidos por toda e qualquer pessoa, questionando as posições privilegiadas e faz disso uma atitude política mais eficaz. Antes, contudo, de se começar a repensar a figura do intelectual e as consequências dos seus atos, outras formas de se conceber a atividade da *intelligentsia* foram defendidas e ajudaram a construir o que se entende hoje por prática intelectual. Algumas dessas posições de estudiosos, juntamente com uma reflexão

acerca da própria atividade de Wisnik como sendo, possivelmente, atrelada a um tipo de intelectualidade ligada aos deslocamentos promovidos pelos Estudos Culturais serão, pois, os temas abordados pelo próximo tópico.

Pérolas aos poucos²⁹

Ao traçar uma possível genealogia para a emergência do termo intelectual, surge uma suposta origem no episódio do Caso Dreyfus. O fato ocorreu logo após a publicação do artigo “J'accuse...!”, de Émile Zola, no *L'Aurore*, em janeiro de 1898, texto que pedia a revisão da condenação por traição de um oficial judeu. Em decorrência disso, surgem listas assinadas por Anatole France, Marcel Proust, André Gide, Charles Péguy, Jean Perrin, dentre outros, em apoio à soltura de Dreyfus. Em repúdio a essa ação, e num ataque contra essa defesa ao acusado, Maurice Barrès chama a ocasião de “protesto dos intelectuais” e o termo, nesse momento específico, ganhou um caráter pejorativo. O fato é que, conforme afirma Francis Wolff (2006, p.50), “[...] a invenção do intelectual foi, primeiramente, uma invenção dos antiintelectuais”, pois foi só através do emprego de um insulto, proferido por Barrès, que o termo entrou em cena. A partir dessa situação, Wolff (2006, p.47) traça um esboço de definição do termo intelectual.

Desde essa época [do caso Dreyfus], e ao longo de todo o século XX, a palavra refere-se àqueles que, exercendo uma atividade intelectual, usam seu

²⁹ Tradicionalmente definidos como um grupo seletivo na sociedade; os intelectuais, historicamente, detinham em suas mãos as pérolas do conhecimento legitimado. O saber é tido como riqueza por ser um bem que agrega poder. Sem a democratização na divulgação dos avanços da ciência e das belas letras só poucos tinham acesso a uma produção que, de maneiras diferenciadas, se via protegida pelas conchas protetoras da elite, seja ela intelectual ou econômica. Wisnik, em sua letra, acaba elogiando, metaforicamente, a sua destacada posição, através da relação feita entre a sua música e as pérolas, mas, ao mesmo tempo, constata que o seu tesouro em forma de canção não possui um público ao seu alcance para consumir tal preciosidade. Não há, também, como não associar a canção *Pérolas aos poucos* ao texto bíblico de Mateus 7:6: “Não deis aos cães o que é santo, nem lanceis ante os porcos as vossas pérolas, para que não as pisem com os pés, e, voltando-se, vos dilacerem”. A interpretação possível para tal trecho se refere ao cuidado que se deve ter com o que é valioso, para que não seja empregado de forma inadequada. O que fará um porco, na lama, com pérolas? Na letra de Wisnik, essa mesma referência é feita, mas, no caso, o material de valor é a canção feita com todo esmero por ele, mas que, possivelmente, não é recepcionada à altura de seu valor. Em palestra, realizada em 20 de setembro de 2011, para o I Seminário Baiano de Crítica de Artes, Wisnik associa a expressão “Pérolas aos poucos” a uma ação em outro ritmo, em outra escala. O crítico ainda explicaria sobre o significado do título em entrevista a revista “Muito”, do Jornal *A Tarde*, da seguinte forma: “*Pérolas aos poucos* brincava com o fato de que você tinha uma indústria do disco privilegiando vendedores de grandes quantidades. Hoje, a indústria do disco não lida mais com grandes quantidades” (BORGES, 2011).

prestígio adquirido nessas atividades para intervir no debate político e defender valores universais (justiça e verdade, em particular); em outras palavras, o intelectual é aquele que transforma uma autoridade intelectual em autoridade política em nome de uma autoridade moral.

Destacam-se então da atividade intelectual duas funções: a de participar do debate político e a de consolidar os valores universais. Falar em público é mais do que se expor, é também defender ideias e quase sempre ir de encontro às bases políticas estabelecidas. Essa espécie de porta-voz da população, por vezes, abusa de sua autoridade construída para emitir opiniões que ganharão um estatuto de sentença “verdadeira”. São concepções que pretendem ser válidas para todos e em toda parte. Segundo Wolff (2006, p.48), por causa do caráter não utilitarista de sua ação, os intelectuais emergem de espaços que cultivam as artes, as letras, as ciências, a informação e a educação. Depreende-se disso que para que existam intelectuais, deve também haver condições propícias nas esferas da economia, do social e do cultural. Esse ambiente desenvolvido permitirá que o indivíduo cresça em contato com leituras e experiências que prepararão seu senso crítico. Identificando esse fato, José Miguel Wisnik não deixa de situar em suas análises o caso do Brasil, que, por ter um baixo índice de letramento, segundo ele, recorre a outras instâncias, como a música, o futebol e até mesmo a encontros literários como a FLIP (Festa literária de Paraty) para substituir essa falta de leitura. A respeito desse último substituto, Wisnik (2011)³⁰ reflete:

é esperável que, num país pouco letrado na média, um acontecimento literário com essa visibilidade interesse também como um substituto da leitura, uma ocasião para se ter com essas aves raras, os escritores, o tipo de contato que se tem com celebridades de outras áreas. Daí que uma parcela do público, uma parcela de nós, espere presenciar tiradas de efeito, revelações confidenciais, declarações provocativas, expansões emocionais, sem supor a concentração da leitura.

Esse desvio da educação tradicional para outras formas de conhecimento acaba, segundo o crítico, por fragilizar a formação de indivíduos críticos e produtores do saber. Para aqueles que alcançaram um patamar mais reflexivo pelo acesso à educação formal, falta ainda um ambiente fomentador de debates que só uma sociedade privilegiada no quesito qualidade de ensino pode promover. Para entender a importância de um contexto propício à produção de ideias, basta recorrer à antiguidade clássica, onde floresceram discussões que até hoje são, ao mesmo tempo, valorizadas e refutadas. O

³⁰ Citação extraída do texto “Antonio e João”, publicado em 16 de julho de 2011, no jornal *O Globo*.

filósofo Sócrates e os sofistas, por exemplo, tinham formas de praticar a intelectualidade de maneiras distintas, mas até hoje suas práticas são encontradas em alguns pensadores. A Sócrates foi designado o papel de contestador de normas e condutas não muito questionadas pelos gregos. O filósofo foi considerado por muitos como aquele que negou alguns valores aceitos pela sociedade, como os ditados pela religião. Além disso, opinou em situações que vão além do âmbito pessoal. Ao fazer isso, fala em nome dos outros, a favor dos valores universais. Francis Wolff (2006, p.52) considera que “[...] se os primeiros cientistas e filósofos do mundo ocidental, os *pré-socráticos*, não foram intelectuais, Sócrates, por sua vez, ao fazer à sociedade as perguntas que estes faziam à natureza, foi o primeiro intelectual”. Ao invés, por exemplo, de perguntar “por que tudo que acontece na natureza acontece?”, o filósofo grego investigava as causas que fazem com que o homem faça o que faz. Surge então um paradigma para o pensamento ocidental de produzir sentenças que fossem válidas para todos, depreendidas a partir de indagações como “o que é?” e “o que isso significa?”, fomentadoras das bases da metafísica. De acordo com Wolff (2006, p.53), o saber estimulado por Sócrates é especializado, pois só aquele que se aprofunda pode falar de determinado assunto. Nessa posição questionadora das instituições sociais, o intelectual “[...] está em posição de recuo: não está nem na vida política, como um político, nem fora da vida política, como um pesquisador científico. Está dentro, mas à margem” (WOLFF, 2006, p.53). Contudo, cada vez mais acadêmicos se envolvem com questões políticas e fundem posições que tradicionalmente eram mais definidas e separadas. Já os sofistas são educadores profissionais (sofista significa docente), isto é, vendem seu conhecimento. Vivenciando a democracia grega, eles acreditam que todos podem ter acesso ao poder, através do saber. Isso faz deslocar o pensamento de que alguns em razão do sangue (a aristocracia) tinham o direito de governar. Todos poderiam ter acesso à vida política, desde que aprendessem a faculdade de julgar e ser justo. Para tanto, os sofistas utilizavam-se de vasto conhecimento em diversas áreas, não se concentrando em nenhuma delas (WOLFF, 2006). À diferença de Sócrates, um “herói solitário”, os sofistas participam de um grupo, o que para o filósofo alemão era positivo,

pois, no fundo, um intelectual não pode existir sozinho. Sozinho será um guia, um modelo, um guru, um mestre de pensamento, mas não um intelectual. Ou melhor, o intelectual é sempre um indivíduo particular, singular, com sua personalidade única (e disso ele obtém sua autoridade intelectual e seu prestígio), mas ao mesmo tempo, sustentado por um movimento histórico (o romantismo, o comunismo, o socialismo, o

existencialismo, o surrealismo, a abertura democrática etc.) (WOLFF, 2006, p.54).

A importância de se estar inserido numa corrente de pensamento é reforçada quando se tem a noção de que um grupo valida as opiniões dos indivíduos. As condições históricas, sociais e o apoio dos pares sustentam as ideias dos intelectuais, as quais se fortalecem e se perpetuam através dos outros.

Diante desses dois tipos de pensadores construídos na Grécia, depreende-se que os intelectuais, de uma forma geral, tendem a se reconhecer das seguintes formas: interrogando a política, solitariamente, como Sócrates o fez, ou participando como formadores da democracia, dentro de um “movimento racionalista de pensamento”, assim como os sofistas. Os intelectuais podem, também, criticar seja qual for a situação, ou defender alguma posição política quando o governo não é tão ruim (segundo os critérios dele) ou os beneficia. E ainda, os pensadores cuidariam de se especializar ou de dominar saberes gerais. Baseando-se nessas duas maneiras de se portar diante do conhecimento, Wolff (2006, p.62) faz associações em relação a dois consagrados intelectuais do século XX:

assim, à vaidade totalizante *à la* Sartre, Foucault opõe a modéstia do “intelectual específico” que não se engaja “em todas as direções”, mas somente no domínio que é o seu, que fala a partir do lugar que ocupa e não em lugar dos outros, e que aproveita sua situação de especialista para extrair informação, da instituição na qual se encontra, apoiando-se na experiência de todos.

De um modo bem sofista, Jean-Paul Sartre participou de várias questões nas mais diversas frentes de pensamento como a filosofia, a literatura e o teatro e, “ao mesmo tempo, ele participa de todos os combates da extrema esquerda francesa a partir dos anos de 1950” (WOLFF, 2006, p.62). No entanto, essa ânsia por dominar a totalidade do conhecimento pode anular a própria autoridade do intelectual, justamente por se querer total (WOLFF, 2006). Na década de 1960, em sua “defesa dos intelectuais”, Sartre (1994, p.14) identifica esse indivíduo como “[...] *alguém que se mete no que não é de sua conta* e que pretende contestar o conjunto das verdades recebidas, e das condutas que nelas se inspiram, em nome de uma concepção global do homem e da sociedade”. Justamente, “é por acreditar no poder global e geral que Sartre dá ao intelectual o papel de ser um interveniente geral e um oponente global” (WOLFF, 2006, p.63). Já Michel Foucault, pensador das desconstruções, observa que o poder não está

somente concentrado nas mãos do Estado, mas disseminado por toda parte, pois “[...] o poder antes de tudo *local* e não global, trata-se de micropoderes, cada um deles específico, próprio a cada instituição, família, escola, fábrica, asilo, e mesmo próprio a todas as formas de saberes e crenças” (WOLFF, 2006, p.63). Nas palavras de Foucault (DELEUZE; FOUCAULT, 1979, p. 42):

o papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso.

Portanto, não seria mais necessário que o intelectual fosse o responsável pela representação de todos, já que os poderes estão distribuídos por todo o corpo social e cada qual pode e deve através do seu próprio discurso falar de si e de qualquer outra circunstância.

Em meio a tantas posições defendidas diante da prática intelectual, cabe ainda colocar as “representações do intelectual” comentadas por Edward Said (2005, p.19): “Os intelectuais formam um grupo de pessoas muito grande ou extremamente pequeno e altamente selecionado?”. É assim que o crítico palestino começa a sua discussão e já elege duas concepções de intelectuais do século XX para refletir sobre o assunto. A primeira descrição refere-se ao trabalho do filósofo italiano Antonio Gramsci, que também participou ativamente da política em tempos de militância contra o governo fascista de Mussolini. Segundo Said (2005, p.19),

Gramsci tenta mostrar que as pessoas que desempenham uma função intelectual na sociedade podem ser divididas em dois tipos: primeiro, os intelectuais tradicionais, como professores, clérigos e administradores, que, geração após geração, continuam a fazer a mesma coisa; e, segundo, os intelectuais orgânicos, que Gramsci considerava diretamente ligados a classes ou empresas, que os usavam para organizar interesses, conquistar mais poder, obter mais controle.

Essa divisão empreendida por Gramsci está inserida num contexto de grande desenvolvimento do capitalismo, o qual recrutava indivíduos especializados para colaborar na consolidação do sistema. O outro exemplo de definição de intelectual viria em 1927 no livro de Julien Benda, que o restringiria a um pequeno grupo (dentre os escolhidos estariam Jesus, Sócrates, Espinosa e Voltaire) de “superdotados e com

grande sentido moral”. O trabalho do filósofo francês foi situado por Said (2005, p.20) da seguinte forma:

apesar de ser verdade que o tratado de Benda – *La trahison de clerics* – a traição dos intelectuais – ficou para a posteridade mais como um duro ataque aos intelectuais que abandonam sua vocação e comprometem seus princípios do que como uma análise sistemática da vida intelectual, Benda cita, de fato, um pequeno número de nomes e de características principais dos que considerava serem verdadeiros intelectuais. [...]. Os verdadeiros intelectuais constituem uma clerezia, são criaturas de fato muito raras, uma vez que defendem padrões eternos de verdade e justiça que não são precisamente deste mundo.

A utilização da alcunha “clérigo” será uma forma de distinguir essa figura, mais próxima dos “poderes seculares”, do que os homens comuns, com seus desejos de possuir vantagens pessoais. Por isso, o intelectual seria um indivíduo corajoso que impunha o seu poder ao, eloquentemente, comunicar a “verdade” (SAID, 2005, p.23).

Said (2005) constata que a visão de Gramsci, por estar conectada com a profusão de profissões na contemporaneidade (como profissionais acadêmicos, locutores de rádio e especialistas em política, dentre outros), estaria mais “próxima da realidade” em relação aos escritos de Benda. Mesmo tomando como base das discussões do seu livro o que foi sugerido por Gramsci, o autor de *Orientalismo* também quer “[...] insistir no fato de o intelectual ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses” (SAID, 2005, p.25). O que, possivelmente, o crítico quer enfatizar é que, além dos desejos privados, do Estado ou de outras instituições existem questões mais gerais que devem ser levantadas pelo intelectual. O crítico se coloca como um indivíduo que reconhece a importância tanto da forma como se articulam as ideias, bem como o que ele próprio representa em nome de causas como a justiça e a liberdade. Said (2005, p.26) sintetiza que:

[...] esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete. Assim, o intelectual age com base em princípios universais: que todos os seres humanos têm direito de contar com padrões de comportamento decentes quanto à liberdade e à justiça da parte dos poderes ou nações do mundo, e de que as violações deliberadas ou inadvertidas desses padrões têm de ser corajosamente denunciadas e combatidas.

A partir do que Said (2005, p.27) entende ser o papel do intelectual já dá para associar o seu trabalho, por exemplo, à prática reflexiva de Sartre, confirmada com essa declaração: “Quando leio Jean-Paul Sartre ou Bertrand Russell, são suas vozes e presenças específicas e individuais que me causam uma impressão para além e acima dos argumentos, porque eles expõem com clareza suas convicções”.

Em tempos de sujeitos fragmentados e dispostos a conviver com suas ambiguidades, não há como separar em dois grupos distintos as influências recebidas através dos dois paradigmas gregos representados por Sócrates e pelos sofistas. A partir desse breve panorama dos debates em relação às concepções de intelectual já deu para se perceber a variedade de significados que dessa palavra pode ser extraída. Alguns sustentam que o saber do intelectual deve ser especializado (Sócrates, Gramsci) e utilizado no combate contra as imposições de qualquer tipo de instituição (Sócrates, Said, Sartre, Foucault, Gramsci). Outros acreditam num saber mais generalista (os sofistas, Sartre), que promove a construção das instituições e do poder democrático. Desse pequeno cruzamento de características do trabalho da *intelligentsia*, observa-se que ela é formada por inúmeros fatos e conhecimentos, que perpassam desde as heranças de paradigmas passados aos condicionantes históricos que interferem no seu discurso. O intelectual está, desde a antiguidade clássica, numa zona movente, assim como as pegadas na areia que desaparecem com as ondas do mar: quando se olha para trás, algo que foi defendido já foi levado por outras correntes teóricas. Contudo, os grãos de areia se reorganizam, ou seja, as ideias estão lá, mas de forma diferente. De tempos em tempos, paradigmas vão se ajustando e convivendo, seguindo o decurso da história. A antiga noção romântica, por exemplo, de intelectual solitário (mais próxima de Sócrates) já conviveu (e, pode-se dizer que até hoje convive) com a concepção que reconhecia os pensadores como participantes da vida pública (ligada aos sofistas). O estudioso Edward Said (2007, p.155), voltando-se para a contemporaneidade, traz ainda à baila reflexões acerca do intelectual acadêmico, “[...] na sua combatividade pouco ameaçadora, geralmente hermética e infestada de jargões” em contraponto ao domínio público. Ao escritor, por exemplo, seria delegado um lugar

[...] mais honroso do que [o disponibilizado aos] intelectuais; [pois] atribuem-se a eles uma aura de criatividade e uma capacidade quase santificada para originalidade como não sucede para os intelectuais que, em relação à literatura, pertencem à classe parasita e levemente degradada dos críticos. (Há uma longa história de ataques a críticos como animais

impertinentes e mesquinhos, capazes de pouco mais que censura e comércio pedante de palavras).

O autor de *Orientalismo*, ao mesmo tempo em que exalta a posição privilegiada do escritor por ser ele dotado de criatividade, faz uma correlação entre a atividade intelectual e aquela feita pelos críticos. No entanto, a crítica comparece nesse discurso como local de parasitismo, fazendo jus à seguinte máxima: “quem não sabe fazer, critica”. Por isso, segundo Said (2007, p.156), o escritor é aquele que assume os atributos do intelectual ao bater de frente com o poder, sendo “voz dissidente” em embate com as autoridades. A atividade crítica, contudo, não pode ser simplificada a ponto de ficar restrita ao ato de retirar do produto artístico o que lhe serve, para depois se recolher à sua sombra. Por outro lado, é bem sabido que são as críticas que dialogam com as obras artísticas e até as revigoram. Afinal, se as interpretações forem feitas com esmero, e existem muitas assim, podem ser criativas e atrair a atenção para o objeto analisado. Se a questão é a crítica se eximir do apelo político, a própria produção de Said está aí para desmentir isso. Intervir é a palavra-chave, quando se tem a noção de que o papel do intelectual é discutir sobre assuntos que de uma forma ou de outra ajudem a promover mudanças e gerar inquietações. Said (2007, p.169) se coloca também como agente dessa ação ao afirmar que

parte do que fazemos como intelectuais não é apenas definir a situação, mas também discernir as possibilidades de intervenção ativa, quer seja realizada por nós mesmos, quer reconhecida em outros que tomaram a iniciativa antes ou já estão em ação, o intelectual como vigia.

O importante é ser vigilante das questões sociais, encontrando novas perspectivas e “narrativas alternativas” para não reproduzir um discurso que apaga a diversidade. O espaço ocupado por esse profissional é precário e provisório, pois a todo o momento as instabilidades históricas o colocam frente a questões complexas e de difícil compreensão.

Além de operar na transformação intensa da sua atividade, o intelectual reflete cada vez mais sobre sua condição de sujeito como construto discursivo. Stuart Hall foi um dos estudiosos que começaram a sistematizar estudos sobre a inexistência de um indivíduo centrado e estável em suas formas fixas. Importantes acontecimentos ligados às teorias sociais e aos avanços das ciências humanas, na segunda metade do século XX, descentraram a figura tradicional do sujeito cartesiano (HALL, 2004, p.34). O primeiro

avanço se refere às reflexões operadas pelo pensamento marxista. Relido e reinterpretado com o passar do tempo, Karl Marx foi lembrado, nos anos de 1960, em decorrência da seguinte frase: “homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”. De acordo com Hall (2004, p.34),

seus novos intérpretes leram isso no sentido de que os indivíduos não poderiam de nenhuma forma ser os ‘autores’ ou os agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores.

Essa leitura, no entanto, restringe as atitudes dos homens aos condicionamentos históricos pré-concebidos, como se os indivíduos não pudessem também interferir e modificar os próprios rumos de sua vida. Para Hall (2004, p.36), mesmo sendo criticada essa interpretação “[...] teve um impacto considerável sobre muitos ramos do pensamento moderno”.

De Sigmund Freud, advém o conceito de inconsciente, o que embaralha os atos racionais com outras dimensões não muito conhecidas e de difícil manipulação da mente humana. Esse seria, nas palavras de Hall (2004), o “segundo dos grandes ‘descentramentos’ do pensamento ocidental do século XX”. A identidade, a partir dessa descoberta, é compreendida como sendo um processo de formação sempre na dialética entre esferas mentais do consciente e do inconsciente. Por estar sempre em processo, a palavra “identificação” seria a mais adequada por não supor uma construção fixa, que poderia sugerir o termo “identidade”. Mesmo que exista essa noção de sujeito partido, o indivíduo “[...] vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida [...]”. No entanto, devido à dificuldade de se aferir o inconsciente, as reflexões de Freud são bastante questionadas (HALL, 2004). Como a linguagem não poderia estar de fora dessas transformações, o crítico jamaicano aponta como terceiro descentramento o trabalho de Ferdinand Saussure, cujo postulado sugere que

[...] nós não somos, em nenhum sentido, os ‘autores’ das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura. A língua é um sistema social e não um sistema individual (HALL, 2004, p.40).

O sistema linguístico, portanto, seria construído a partir de uma forte dialética entre a produção criativa, condicionada pelas regras da língua, e a pretensa estabilidade do

social, colocando limites na expansão desgovernada de significados. Esses últimos, apesar de parecerem herméticos, não são fixos e se constituem através da relação de diferença e similaridade com outros significados, do mesmo modo como se constroem as identidades a partir da alteridade. Conclui-se que “o significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença) (HALL, 2004, p.41).

Associado ao quarto descentramento, Foucault trouxe através do “poder disciplinado” o entendimento de que os sujeitos, às vezes, são levados a serem regulados para servirem aos objetivos de determinadas instituições. Só que Hall (2004, p.43) salienta que

não é necessário aceitar cada detalhe da descrição que Foucault faz do caráter abrangente dos ‘regimes disciplinares’ do moderno poder administrativo para compreender o paradoxo de que, quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual.

Essa afirmação reforça a ideia de que há um controle (ou controles), mesmo que aparentemente cada indivíduo se sinta livre para fazer o que quiser. Ou seja, somos o que somos e o que os outros querem que sejamos. E por fim, mas não menos relevante, o impacto das políticas de identidade, a partir da crítica teórica e do movimento social gerado pelo feminismo, o qual contribuiu, de maneira significativa, com o reforço da luta em relação à aceitação do outro e das suas diferenças numa esfera política. Esses cinco descentramentos descritos por Hall (2004, p.46) mapearam

[...] as mudanças conceituais através das quais, de acordo com alguns teóricos, o ‘sujeito’ do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno.

Constatar essas mudanças ocorridas nas formas tradicionais de se pensar a identidade é reconhecer que também o intelectual, como sujeito ativo que se propõe a ser, não ficaria imune a tantas modificações. O grande número de discussões em torno da ação intelectual sinaliza as transformações de seu papel na sociedade. Como sujeito fragmentado – que incorpora vários discursos – o intelectual não pode se colocar como um ser superior por trabalhar com ideias “originais” ou construções teóricas “autênticas”, pois isso seria um argumento insuficiente em tempos de reconhecimento de que o texto é uma trama formada pela interação de outras leituras com outras

interpretações anteriormente construídas por diferentes autores. Além disso, o poder da fala não é somente daquele que aprendeu retórica e que deve se posicionar diante de questões variadas em nome da população. Isso porque, como disse Deleuze, “não existe mais representação, só existe ação: ação de teoria, ação de prática em relações de revezamento ou em rede” (DELEUZE; FOUCAULT, 1979, p.42). O crédito dado outrora às ideias dos intelectuais foi reduzido ao reconhecimento de uma posição dentre tantas outras plausíveis. O plural hoje se torna a forma mais adequada para se determinar as relações forjadas em todas as esferas da sociedade. As vozes que sempre existiram, mas que não eram escutadas começam a ter crédito ao ecoar suas inquietações.

Diante do que foi exposto, já dá para começar a delinear a postura de José Miguel Wisnik, que se mostra, ao mesmo tempo, apegada a critérios de valor como a beleza e o estético do literário canônico e da música clássica (universais) e atrelada ao jogo de forças da cultura popular em tensão com a produção erudita, destacando objetos que, geralmente, não participam de uma posição privilegiada nas discussões intelectuais. Esses fatos serão debatidos, de forma mais atenta, nos próximos capítulos, todavia algumas reflexões já podem ser elaboradas. Por exemplo, numa crítica ao governo, Wisnik mostra seu descontentamento em relação às atitudes no campo da educação promovidas pelo Estado³¹ e, como a sustentar uma posição alternativa à do governo vigente (do então presidente Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores), nas eleições presidenciais de 2010, o crítico expressou seu apoio à

³¹ Em relação à polêmica do livro de Heloísa Ramos – *Para uma vida melhor* –, chancelado pelo MEC, que relativiza o uso da norma padrão, Wisnik (no texto “Analfabetismo funcional”, publicado no jornal *O Globo*, em 28 de maio de 2011) fez reflexões acerca das atitudes de alguns políticos: “Talvez porque eu tenha sabido da notícia, revoltante em sua miudeza obscurantista, de que o deputado Átila Nunes, do PSL do Rio, apresentou projeto de lei para que se proíba a distribuição do livro nas escolas do estado. Suponho que esse Átila não vai conseguir esterilizar os caminhos por onde passa, como o rei dos hunos que lhe dá nome, mas a sua proposta é cheia de sinais reveladores. O artigo de José Sarney na *Folha de S. Paulo*, invocando Fernando Pessoa em nome da unidade linguística da pátria, também não me fez bem. [...] Querer que a literatura obedeça aos gramáticos oficiais, sob pena de retirada do mercado, só pode ser o delírio de quem tropeça na língua portuguesa a cada frase. É o que acontece no projeto de lei do deputado, que estende a sua justificativa a outros tipos de livro que ‘acabam fazendo apologia a questões criminais ou despertam precocemente o libido dos jovens, incentivando conceitos distorcidos da verdade social’. ‘Apologia a questões criminais’? O deputado não é forte em regência nem no apuro semântico dos termos. ‘O libido dos jovens’? Será que é isso mesmo que estou lendo? Se for, então esse Átila é um perigoso devastador da língua portuguesa. [...] José Sarney, ao afirmar erradamente que se resolveu no Brasil ‘criminalizar quem fala corretamente’, diz que ‘defender a língua é defender a pátria’, acrescentando: ‘eis a origem da famosa frase de Fernando Pessoa: A minha pátria é a língua portuguesa’. Mas Fernando Pessoa não está dizendo nessa frase do ‘Livro do desassossego’, em tom sentencioso, que a língua está a serviço da defesa da pátria (‘ a língua portuguesa é a minha pátria’). Está invertendo esse raciocínio e dizendo que o seu compromisso de escritor é com a língua livre e criadora (‘minha pátria é a língua portuguesa’).”

candidatura de Marina Silva do Partido Verde no primeiro turno. Não só nos discursos e nas seleções dos objetos, bem como nesses momentos pontuais, são verificadas as escolhas e o posicionamento político do crítico. Apesar de sua formação profissional ser bem ancorada em torno da literatura e da música, Wisnik vai além da sua especialização e se aproveita atualmente do espaço do jornal *O Globo* para dar suas opiniões sobre os assuntos mais diversos.

Numa situação mais descontraída em comparação às pesquisas acadêmicas, mas não menos reflexiva, a produção dos artigos semanais para o jornal *O Globo* (que também tem suas crônicas e notícias divulgadas na internet, através do *blog* “Conteúdo Livre”, aumentando assim o alcance de sua divulgação) dão uma noção do que tem chamado a atenção de Wisnik ultimamente, o que ele tem lido, suas viagens, “os assuntos mais envolventes” que viveu na semana, os compromissos e as confirmações dos seus pensamentos relativos aos seus temas prediletos³². Nessa atividade, são agenciadas, em um só momento, a escrita que deve ser, ao mesmo tempo, concisa e consistente e a possibilidade de expor suas opiniões para um público mais amplo, ação essa inerente ao trabalho do intelectual, como foi descrito anteriormente.

Em meio a variadas discussões, Wisnik refletiu sobre o ato de escrever semanalmente: “a quinta-feira chega implacável, e não pergunta se você terá tempo ou não de escrever a sua coluna, em meio a outras empreitadas urgentes, se pôde pensar no assunto, se já escolheu ou foi escolhido por algo para dizer”, declaração feita em 17 de setembro de 2011, no texto “A luta é desigual”. Nesse mesmo artigo, Wisnik, que já deixou claro que busca sentido em tudo, relembra que, assim como ele, Clarice Lispector escreveu crônicas durante sete anos, aos sábados, no *Jornal do Brasil*. Sobre a experiência de escrever para a coluna, Wisnik (em 31 de dezembro de 2011, no artigo “Feito pra acabar”) pontua: “Esse espaço que se abriu aqui e foi e tem sido um convite

³² A coluna, que publica os textos de Wisnik aos sábados (ressalta-se que Wisnik escreveu em todos os meses do ano, exceto janeiro, mês em que o crítico entra de férias e também não foram encontrados textos nas seguintes datas: 29 de outubro de 2011, 15 de outubro de 2011, 08 de outubro de 2011, 30 de julho de 2011, 05 de fevereiro de 2011, 25 de dezembro de 2011, 27 de novembro de 2010, 20 de novembro de 2010 e 9 de outubro de 2010), vem sendo acompanhada do dia 25 de setembro de 2010 ao dia 31 de dezembro de 2011 e desde então 55 artigos foram escritos, (para saber os títulos dos artigos e as datas de publicação, consultar, em anexo (B), a tabela onde estão discriminados por categoria, bem como as crônicas na íntegra. Alguns desses textos de Wisnik foram utilizados ao longo dos capítulos, os quais podem ser separados nas seguintes categorias: futebol (8), música (16), literatura (6), educação (3) e fatos cotidianos em geral (22). Este último inclui as notícias comentadas por Wisnik sobre assuntos variados como política e lançamentos de filmes que não estão enquadrados nos critérios anteriores. A música, mais uma vez, excetuando-se as notícias cotidianas, é o tema mais discutido em seus textos. Os assuntos giram em torno, basicamente, da consagrada música brasileira. Uma análise mais detida sobre esse material merece um trabalho mais elaborado, que, posteriormente, pode vir a ser feito.

ao equilibrismo entre a agilidade do jornal e os torneios do pensamento universitário, nem sempre bem resolvido. Talvez nunca resolvido, pelo que sempre resta do essencial que não foi dito”. Nesse momento fica sintetizado qual tem sido o seu esforço ao escrever essas crônicas, já que sua formação acadêmica o leva a quase sempre querer se estender mais nas análises, ação dificilmente permitida nos espaços jornalísticos. Para finalizar, por ora, essa rápida passagem pela empreitada semanal de Wisnik, é importante citar que esse ambiente não foi um mero local de exposição de opiniões do crítico, mas também de diálogo e de respeito às reflexões alheias. Nessa mesma coluna, também publicam semanalmente Hermano Vianna, Francisco Bosco e Caetano Veloso. Esses críticos dividiram, por vezes, os mesmos temas abordados por Wisnik e alguns até viraram polêmica, como a que será analisada no capítulo “Nossa canção”. Como ele mesmo afirma, trata-se de uma oportunidade para se exercitar em “[...] um gênero delicioso de se praticar num jornal, a conversação sobre temas infundáveis, contra a polêmica cricrítica”.³³ Numa palestra proferida no I Seminário Baiano de Crítica de Artes³⁴, Wisnik enfatizou que a crítica, nos últimos tempos, está ligada a uma forte lógica mercantil, onde o valor de venda se torna mais importante do que o de avaliação e de divulgação da obra de arte. O modo publicitário, segundo Wisnik, acaba acuando a vida cultural, “[...] porque falar mal de alguém é uma ofensa e barreira para entrar no mercado”. Discutir crítica acaba sendo “[...] discutir inserção de mercado”. A ênfase dada por Wisnik na relação entre mercadoria e crítica remete a um visível esvaziamento dos espaços de debate e de colaboração exercidos, prioritariamente, pelos críticos, fato que o fez afirmar que “a crítica jornalística não costuma reconhecer a conversação da amizade como um gênero superior de esclarecimento”³⁵.

São em ocasiões como as que foram acima citadas que a atividade intelectual promovida por Wisnik se alinha com os valores promovidos pelos Estudos Culturais: a de participar ativamente de questões polêmicas da sociedade, numa linguagem acessível, sem que para isso seja instituído um espaço afastado do cotidiano e do diálogo. Além disso, há um ato, feito pelo crítico, de reflexão da própria atividade, o que já demonstra o entendimento de que qualquer discurso é construído e passível de

³³ Citação retirada do artigo “A chama e o chamado”, publicado no dia 13 de novembro de 2010.

³⁴ Esse seminário aconteceu entre os dias 19 e 23 de setembro de 2011 em Salvador e foi promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

³⁵ Declaração feita no texto “A chama e o chamado”, publicado no jornal *O Globo*, em 13 de novembro de 2010.

críticas. O próprio jornal serve de metáfora para essa nova atividade intelectual, que relativiza seu espaço e seu poder de enunciação: ao lado das crônicas semanais podem estar notícias, a previsão do tempo, o horóscopo, o resultado da loteria, tudo lado a lado, às vezes com um espaço maior que o outro, mas no mesmo suporte, sem distinção e imposição de superioridade.

Os tipos clássicos de intelectuais, descritos por Francis Wolff (2006), podem também ajudar a entender a postura intelectual assumida pelo crítico paulista. Ao encarnar um tipo socrático, Wisnik aproveita as situações cotidianas para criticar algum ato político ou educacional. Ao mesmo tempo, sendo o crítico paulista um educador profissional, por ter exercido formalmente durante anos a docência, mas nem por isso restrito a sua área, já que convoca teóricos das mais variadas áreas do conhecimento para dialogar em suas reflexões, sua forma de trabalhar estaria associada ao modo sofista de lidar com o saber. O estudioso, portanto, que pretende de certa forma falar com propriedade de vários assuntos comporta-se como um intelectual que assume o impulso de tentar abarcar o máximo que pode em suas reflexões. Filosofia, antropologia, sociologia, teoria musical, dentre outras especialidades, estão o tempo todo sendo acionadas para dar conta de suas leituras. Interpretações que não ficam, no entanto, restritas aos ensaios, mas que transbordam nas constantes entrevistas dadas pelo crítico e nos próprios shows apresentados pelo Brasil todo. Além do mais, assim como os sofistas que valorizavam a formação em grupo, é notório que a prática intelectual de Wisnik está alinhada com o espaço coletivo que o formou, transformando-o em um profissional das Letras: a Universidade de São Paulo. Numa entrevista, cujo título tem uma expressão sugestiva, “Um intelectual nativo”, o crítico discute um pouco sobre a sua experiência com trabalhos em dança, música, cinema, teatro e com a própria literatura, que acabam envolvendo a interpretação da complexa configuração da sociedade brasileira. A respeito disso, Wisnik (2006, p.217) conclui que “[...] a partir do envolvimento com trabalhos desse tipo eu passei a me sentir não uma espécie de antropólogo, ou teórico da literatura; me senti alguém que dá testemunhos de uma formação artística e crítica, portanto, nesse caso, *o nativo sou eu*”. A ação do nativo, vista pela ótica de Wisnik, seria aquela que apoiada nas atitudes práticas se transformaria em relato e, por conseguinte, em objeto a ser observado pela antropologia ou pela teoria da literatura, como citado. Vale ressaltar, que o nativo aqui não é aquele que somente serve de testemunho para os trabalhos do presunçoso “cientista

esclarecido”, mas também como sujeito produtor de conhecimento, pois, segundo Wisnik (2006, p.217),

[...] o nativo não está numa posição fixa de nativo, como uma espécie curioso, e é por isso que a gente está também brincando de dizer “eu sou o nativo, tiro partido deste lugar aqui”. Então acho que arte e vida nesse sentido não se separam, fazer arte, estudar arte, é um depoimento, é um testemunho. Agora, os testemunhos só têm graça se houver uma criação de linguagem, se aquilo for construído, de alguma maneira. Eu acho que isso se aplica em qualquer plano que se coloque, chamado erudito ou popular, pois tem que haver uma construção, uma invenção de linguagem.

Assim, o crítico paulista valida tanto a sua atividade, como a do outro. Então, ao se assumir como nativo, Wisnik chama a atenção para o fato de que não é somente um profissional da crítica, mas também trabalha em outras frentes como a música, por exemplo. Por isso, ao se colocar não só como aquele que lê o outro, mas que também atua (como músico, professor, ensaísta etc.), o crítico paulista reconhece que o ato crítico, assim como outras atividades, se transformam em ações observáveis. E é, justamente, nessa flutuação entre as astúcias de criticar e ser colocado como objeto de crítica que a produção de Wisnik se torna lugar de entrada e saída desta dissertação. A crítica, nesse caso, se torna testemunho de vida, pois criticar “[...] seria uma das formas modernas da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras³⁶” (PIGLIA, 1994, p.70).

Antes de refletir um pouco sobre o perfil intelectual do crítico, faz-se necessário discutir sobre a sua produção, que, primeiramente, se debruçou nos estudos sobre a música e as suas interações, o que será foco do próximo capítulo. Diante de toda essa configuração debatida nessa primeira parte desta dissertação, como caracterizar o trabalho de José Miguel Wisnik em todos os ambientes em que ele atua? E a sua postura plural, condiz com o trabalho desenvolvido pelos Estudos Culturais? Pode-se afirmar ser Wisnik um intelectual alinhado com os pressupostos mais contemporâneos dessa atividade? Assim como a letra da canção-título desse capítulo, não há como responder sinteticamente a essas questões, nem dividir, em partes visivelmente delimitadas, a postura multifacetada do intelectual José Miguel Wisnik.

³⁶ Não só a crítica, mas também a narração pode ser local de encenação da própria vida do autor. Na pós-modernidade, segundo Santiago (2002, p.50) “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)”. É o que pode ser identificado na prática intelectual de Wisnik (e que posteriormente será debatido): ele analisa os

2. NOSSA CANÇÃO

trabalhos de outros (Machado de Assis, Guimarães Rosa, Caetano Veloso, Chico Buarque, o jogador de futebol Neymar e tantos outros), mas, ao fazê-lo, acaba produzindo narrativas de si.

“[...] Outras virão
de encontro a nós,
de voz em voz,
de par em par:
esparsas.
Pois as canções
só são canções
quando não são
mais nossas”

(*Nossa canção*, José Miguel Wisnik e Mauro Aguiar)

Canção necessária³⁷

A música, tão presente desde muito cedo na vida de José Miguel Wisnik, foi um dos primeiros alvos de suas pesquisas. O trabalho do crítico se torna referência, dentre outros fatores, por ele olhar de forma diferenciada o objeto musical, fato que não ocorre com tanta frequência no ambiente das faculdades de Letras. Isso pode ser verificado ao se observar o mapeamento da forma como se tem conduzido o discurso crítico nos estudos realizados sobre a interface entre Literatura e Música, tomando como base o levantamento das dissertações e teses produzidas nos cursos de Pós-Graduação em Letras do País³⁸. Através dessa pesquisa, buscou-se compreender como a crítica literária incorpora os estudos sobre a MPB, assim como a contribuição desse espaço de trânsito entre sistemas semióticos distintos para a consolidação dos Estudos Culturais. Esse breve panorama procurou fornecer uma ideia de como a crítica tem trabalhado a partir

³⁷ Música lançada no CD *Indivisível* (2011), feita em parceria com Guinga. A história dessa canção é interessante e é retratada da seguinte forma no site www.zemiguelwi.dominiotemporario.com: “A música é fruto de um ‘fracasso criativo’, como define o próprio Wisnik. Guinga havia pedido ao compositor uma letra para outra melodia, *Canção desnecessária*, que demorou tanto a chegar que acabou nas mãos de Mauro Aguiar, que assumiu a missão. Em um telefonema a Guinga, Wisnik encontrou o tema que tanto havia procurado, antes sem sucesso: ‘Não desista de mim!’. Convidado para cantar a canção que não compusera em um show de Guinga, Wisnik chegou então aos versos de *Canção necessária*. Diante da bigamia musical de uma canção e seus dois parceiros o segundo autor pediu licença a Mauro Aguiar para que a *Canção necessária* convivesse pacificamente ao lado da *Canção desnecessária*. A resposta de Aguiar deu origem à letra de *Nossa canção*, que inaugura a colaboração entre Wisnik e Aguiar”. “Nossa canção” tem o mesmo título de uma famosa música de Roberto Carlos, cujo tema é rasgadamente amoroso.

³⁸ Pesquisa realizada por mim no âmbito do Projeto Núcleo de Estudos da Crítica (PRONEC - UFBA), orientada pela professora Rachel Esteves Lima entre os anos de 2006 e 2007. Para mais detalhes da pesquisa, consultar as publicações: SePesq – Instituto de Letras, Salvador, 21 de setembro de 2006, pg.46 e nos Anais ENECULT – Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, em 2007, CD-ROM. Nesses quatro anos decorridos dessa pesquisa, algumas temáticas continuaram as mesmas. A produção de Chico de Buarque é a mais estudada (3 trabalhos, *Semiótica do discurso musical*: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque, de Peter Dietrich; *A malandragem na construção da Ópera do Malandro de Chico Buarque*: uma análise literária e musical, de Valéria Cristina Gomes Garcia; *A crônica-canção de Chico Buarque*, de Marcelo Pessoa). Observa-se que na música, os estudos se concentram em artistas considerados já canônicos e que expressam em suas canções uma forte ligação com a literatura. Já no que se refere aos autores de poesias e romances, há o predomínio da literatura moderna. Nada não muito diferente dos estudos realizados em 2006/2007. Essas análises foram feitas a partir da leitura das sinopses dos trabalhos encontrados produzidos por todo o País. Vale ressaltar que esse rápido panorama só tomou como base as sinopses das teses e dissertações depositadas no banco de teses da CAPES (encontradas através da busca por palavras-chave como literatura e música), o que não permite traçar, de fato, o desenvolvimento dos estudos na área de Letras. Apesar de os trabalhos serem feitos com base na leitura de aspectos intertextuais e intersemióticos e até em estilos musicais como o Manguebeat e o canto caipira, poucos são os trabalhos encontrados nessa nova pesquisa (2008-2011) que se focam inteiramente na interface Literatura e Música (podem ser citados: *Poetas ou Cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária*, de Lauro Wanderley Meller; *Acontece que as orelhas não têm pálpebras. O exterior na literatura e na música contemporânea*, de Nara Cristina Nunes de Rezende e *Narrativas e canções: intertextualidades*, de Cinira Leôncio de Lima).

de uma perspectiva multidisciplinar. A partir das 122 teses levantadas, podem-se apresentar algumas conclusões. Desde o início dos cursos de Pós-Graduação, a área de Letras se abriu para a relação entre a literatura e a música. O primeiro trabalho encontrado foi realizado sob orientação de Afrânio Coutinho e defendido em 1973, na UFRJ. Trata-se de um estudo sobre a obra poética de Chico Buarque. Ainda na década de 1970, Antonio Candido orientaria a dissertação de José Miguel Wisnik, hoje considerado uma referência nos estudos sobre a relação entre música e literatura.

No que se refere à perspectiva adotada na análise da música no âmbito dos estudos literários deve-se ressaltar, contudo, um problema que parece grave: a recorrente ausência de uma reflexão que leve em consideração as particularidades da linguagem musical. Raros são os trabalhos que se dedicam a discutir a relação entre letra e melodia (considerando-se as sinopses, apenas 5 trabalhos podem ser citados aqui³⁹). Essa questão já vem sendo apontada por estudos sobre a história dos diversos gêneros da MPB e sobre a inter-relação entre o canto e a palavra que têm oferecido suporte para a análise da configuração da área acadêmica de Letras. De acordo com Cláudia Neiva de Matos (2001), nas últimas décadas vem acontecendo um aumento do interesse pela poética da canção, retomando-se assim uma aliança ancestral entre poesia e música. Mas, como é bem analisado por ela, este estudo esbarra em uma dificuldade por parte do especialista em literatura, que é a carência de instrumental e de base teórica musical. Ainda que a possível confluência dos estudos lingüísticos, literários e musicológicos já venha sendo apontada e praticada desde os estudos dos formalistas eslavos no início do século XX, permanece o problema de se construir uma leitura que leve em consideração todos esses aspectos.

Outro ponto a ser destacado é a dificuldade de se compreender a música como sendo objeto da cultura. Isso foi verificado pelas pesquisadoras Angela Lühnig e Laila Rosa (2010) num estudo que captou a permanência da música como objeto de entretenimento ou de negócio lucrativo. A inaudibilidade dos sons brasileiros é percebida, através da ausência de estudos sobre as práticas musicais presentes no Brasil de antes do século XIX, por exemplo. E isso acontece, provavelmente, porque, “[...] em

³⁹ Os cinco trabalhos que podem ser citados são: *Músico, doce músico: a música na literatura* de Mário de Andrade, de Paulo Sérgio dos Santos; *Da passagem benjaminiana pela Paris de Baudelaire à cidade multiforme* de Arnaldo Antunes: a criação artística finissecular, de Daise de Souza Pimentel; *Poetas e cancionistas: universos simbólicos em contágio*, de Sylvania Helena Cyntrão; *As estratégias de Érico Veríssimo na construção do tema da identidade em Caminhos cruzados*, de Fabiana Merola Marcellino e *Isso tudo é apenas o que meu olho inventa*, de Beatriz Helena da Rosa Pereira.

geral, se associa a possibilidade de compreensão de música à existência de documentações escritas” (LÜHNIG; ROSA, 2010, p.322). Posteriormente, com o avanço de equipamentos que possibilitaram a acessibilidade aos sons, desenvolve-se a etnomusicologia, que ainda esperaria até o século XX para que a antropologia também se debruçasse sobre esse assunto. Diante disso, vale salientar que:

[...] mesmo que mudanças significativas venham ocorrendo no campo da etnomusicologia, a academia que inicialmente a abriga consiste ainda num lugar onde o androcentrismo branco acadêmico predomina historicamente na produção de conhecimento de forma geral, e sobre música especificamente (LÜHNIG; ROSA, 2010, p.331).

O que é observado com tal pesquisa é a ausência de estudos de gênero, étnicos e de tantas outras variedades que se entrecruzam na produção musical. Essa dupla lacuna (de grupos marginalizados e da música) na academia vai de encontro à democratização do seu acesso por um grande número de pessoas que desejam estudar sobre a produção cultural dos segmentos a que pertencem. Possivelmente, esses trabalhos não são feitos com tanta frequência, pois encontram barreiras que vão do parco incentivo financeiro através do oferecimento de poucas bolsas até a dificuldade de encontrar professores que estejam engajados em tais assuntos. Diante desse panorama, diferentemente de outros estudos que abordavam a música através de uma mera leitura de composições – resultado da falta de proximidade dos estudos de Letras com os aportes teóricos específicos de ordem musical - o *uspianista*⁴⁰ Wisnik mostra um paradigma possível para se interpretar as manifestações culturais, sem recair na separação entre modos de dizer que estão intensamente imbricados, como a melodia e a letra de música. Esta análise diferenciada pode ser explicada pela sua formação tanto como músico, quanto como acadêmico de Letras e também pelo fato de ter tido contato intenso com o tropicalismo. Essa aproximação expandiu o seu território de atuação e o fez enfrentar tanto na sua música, quanto nas suas pesquisas, a discutível separação entre o erudito e o popular massivo. O crítico afirma que o trabalho ensaístico que viria a desenvolver aproveita elementos construídos pela experiência tropicalista, movimento com o qual ele imediatamente se identificou:

⁴⁰ Esse título faz referência à alcunha criada por Wisnik para apresentar a si mesmo, num afã de sintetizar num só vocábulo as suas identificações. A respeito disso, Wisnik (2004, p.528) afirma: “como sou um *uspianista*, o que já deve ter ficado claro, introduzo nessa ambivalência um toque do significante, tanto no sentido linguístico quanto psicanalítico, o que não é usual na tradição uspiana, e que dá um sentido diferente à ambivalência”.

eu acho que um cosmopolitismo puro ou um provincianismo estrito teriam sido, certamente, mais limitadores do que aquele fervilhante dialogismo real que animava a vida musical da Baixada, e em meio ao qual eu me formei. Acho também que essa convivência de repertórios e estilos desiguais, cujo contraste não deixa de ser informativo, me predis pôs positivamente para o Tropicalismo, que é também um sentimento do vasto mundo vindo do provinciano que entra em contato com a grande cidade e com a vanguarda (WISNIK, 2006, p.199).

Esse movimento da década de 1960 parece ter trazido para as reflexões de Wisnik a predisposição para considerar que a constituição inovadora da cultura brasileira está em fazer convergir estratos estrangeiros e nacionais, pois “o tropicalismo marcou o fato de que [...] a totalização centralizadora da cultura não seria mais possível, e fez disso um valor produtivo” (WISNIK, 2006, p.213).

Ao se voltar para o início das reflexões de Wisnik (1977), encontra-se a dissertação de mestrado que virou livro e que foi produzida na época da ditadura militar, sob orientação de Antonio Candido⁴¹. O propósito foi o de estudar a Semana de Arte Moderna, bem como o de apreender desse momento as relações entre música e literatura⁴². A escolha desse objeto provavelmente se justifica por ser um momento dentro do grande movimento muito estudado pelos uspianos: o modernismo brasileiro, fato verificado pela estudiosa Rachel Esteves Lima (1997), em seu estudo sobre a crítica literária brasileira, a partir da análise da produção crítica em literatura em 5 universidades brasileiras, entre os anos de 1970 e 1995. O material utilizado na pesquisa de Wisnik tenta dar conta da música – uma área menos conhecida em relação à

⁴¹ Ao comentar sobre a escolha do tema de sua dissertação, o crítico traz a seguinte explicação: “quero contar, ainda, que eu me lembrei de que tinha sido músico na hora de escolher o assunto do mestrado: eu tinha recalcado esse fato durante os turbulentos anos da graduação – o próprio choque de ter abandonado a música clássica me fez pensar que eu nunca mais teria o direito de ser músico, de lidar com música. Eu pensava que, se alguém não se dedicasse inteiramente e só à música, não a mereceria. Naquele momento, foi uma colega minha, a Lígia Chiappini, que disse: ‘Você não estudou música? Por que você não pensa nesse assunto?’ E eu precisei de fato de um empurrão para poder retornar à música, fazendo então uma tese sobre a música na Semana de Arte Moderna” (2006, p.202).

⁴² Sobre o mesmo assunto, mas trazendo o enfoque para as figuras de Villa-Lobos e Mário de Andrade, Elizabeth Travassos (2000), no seu livro *Modernismo e música brasileira*, reflete sobre a interação entre literatura e música num momento de mudanças de paradigmas na cultura. Para tanto, a autora aponta o lugar que a música ocupou no debate modernista e as propostas de modernização musical do País. A tentativa é de fazer convergir os estudos sobre música erudita, folclórica e popular, tão debatidas nos anos de 1920, para além da busca pelo nacionalismo. Diferentemente de Wisnik, Travassos faz uma reflexão sobre a música vinculada ao mercado em meio à busca excessiva pela “verdadeira” música popular nacional.

variedade de manifestações do movimento. Segundo o crítico, o método utilizado para tal análise foi, basicamente, a leitura e fichamento da bibliografia sobre Modernismo e a busca de programas de concerto, crítica musical e partituras concernentes ao Modernismo musical (WISNIK, 1977, p.178)⁴³. O crítico começa seu estudo contextualizando os acontecimentos musicais em torno da Semana de Arte Moderna e verifica que a produção musical tinha o intuito de mostrar o que o Brasil possuía de mais inovador nesse campo. Segundo ele, os compositores deram a sua contribuição sem participar da polêmica do programa modernista. Posteriormente, o livro centra-se nos festivais e nos programas musicais, atentando-se para as polêmicas da época, como a que foi protagonizada por Menotti Del Picchia e Oscar Guanabara em torno dos músicos Villa-Lobos e Carlos Gomes. A discussão bairrista entre Rio de Janeiro e São Paulo aconteceu, segundo Wisnik, devido ao caráter oposto entre os compositores em questão: o primeiro queria inovar e se concentrar na linguagem musical; o segundo, mais conservador, ainda pensava que a arte era reflexo da natureza. A partir disso, Wisnik dá destaque para as revistas modernistas, como a *Klaxon* e a *Ariel*, as quais fazem a passagem da forte combatividade dos festivais para o didatismo. O capítulo seguinte é todo dedicado a Villa-Lobos, “uma imagem eufórica do Brasil oferecida à Europa” (WISNIK, 1977, p.140). A obra do representante da música erudita no Brasil é analisada em suas características e em sua recepção crítica. E, por fim, o crítico destaca os desdobramentos da Semana e a demorada renovação musical no País. Daí, já se pode depreender que a grande maioria das análises foram centradas na música clássica. E, para tanto, o livro incorpora autores e formas musicais consagradas pelo tonalismo na Europa e traça o percurso histórico da teoria musical.

Em contraponto a essas considerações, Wisnik traz a investida do escritor Coelho Neto com seu poema-sinfônico (elaboração culta de motivos populares), o que

⁴³ Àquela época de abertura das universidades aos cursos de Pós-Graduação ainda vigorava a noção de ciência como instrumento capaz de mostrar a verdade, através de métodos e objetivos específicos. Todo esse aparato garantiria uma suposta isenção do pesquisador, que deveria ser a todo o momento imparcial no tratamento do seu objeto. O fato pode ser observado na seguinte afirmação de Wisnik (1977, p.178), retirada da conclusão de sua dissertação: “realizada a pesquisa, a intenção era apresentar simplesmente os dados obtidos, transcrevendo de *modo neutro* os resultados finais” (Grifo nosso). A pretensão de se ter neutralidade é impossível diante das escolhas e visões de mundo defrontadas com os objetos escolhidos. O texto a ser analisado não fala por si só, mas através das intenções e experiências daquele que o conduz, seja ele leitor ou produtor. Logo depois, Wisnik (1977, p.179) reconhece que não seria possível evitar uma atitude interpretativa: “[...] a interpretação me aparecia como tendência irremediável”. Verifica-se também que discussões posteriormente debatidas no livro *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (1989) já começam a ser observadas por Wisnik, mas não de forma aprofundada. É o caso da homologia entre música e literatura levantada por Lévi-Strauss, mas contrariada por Henri Pousseur e Umberto Eco e a aproximação entre a linguagem musical e a sociedade, ao se traçar um paralelo entre o “dilaceramento da consciência burguesa” e o sistema tonal.

serve de mote tanto para se conhecer traços constantes nas práticas musicais no Rio de Janeiro e em São Paulo no início do século XX, como para discutir sobre a relação lítero-musical. O crítico destaca que a confluência entre poesia e música faz com que elas se pensem mutuamente com grande rendimento ou, por vezes, aponta para o problema intrínseco da linguagem, que é da ordem da impossibilidade do discurso pleno. Nesse momento, Wisnik (1977, p.106) traz a opinião de Mário de Andrade:

[...] quando Mário afirma, por exemplo, o avanço da música sobre a literatura, já que a música havia incorporado conscientemente há séculos a simultaneidade, fazendo desta um elemento constitutivo; ao mesmo tempo, descartando toda necessidade figurativa, havia conquistado maior consciência da forma. Em outros momentos, a referência às formas musicais penetra o texto poético fazendo ver criticamente as condições em que a arte se produz.

A área de interseção da música com a poesia, segundo Mário, recebeu contribuições do procedimento da simultaneidade, já que o que para a música é ocorrência física (paralelismo entre melodia e letra, por exemplo), para a poesia só pode ser desvelada na recomposição mental da linearidade dos versos. A harmonia se estabelece, portanto, a partir da polifonia de termos simultâneos. Ao observar essa intenção de simultaneidade no desafio lançado aos compositores por Coelho Neto, Wisnik ratifica o revestimento do produto musical pela literatura com intuito ideológico e desenvolve discussões em torno da música no movimento modernista (arte do passado e arte do presente; música pura e música descritiva – poema sinfônico –; relação entre música brasileira e música europeia). Esse projeto do escritor Coelho Neto teve a pretensão de “formar um grande painel musical da história, na elaboração culta de motivos populares” (WISNIK, 1977, p.25), mas acabou simbolizando uma estética contrária à inovação, aliada à incapacidade de compreender a sociedade em sua abrangência. Ao levar em conta os fatos ocorridos na época estudada em interação com a análise dos produtos da Semana, Wisnik extrapola a análise do objeto musical e busca nas interações sociais e históricas a compreensão de sua forma de execução.

O enfoque dado pelo crítico ao estudo do modernismo musical no Brasil⁴⁴ tentou delinear o sistema de produtos, crítica e recepção (pequeno grupo de amadores) numa

⁴⁴ O crítico percebeu que estudar o modernismo através da música era uma lacuna nas pesquisas sobre a Semana de 22. Segundo Wisnik (2006), já existia o livro sobre as artes plásticas na Semana de Arte Moderna de Aracy Amaral e a literatura sempre estava em foco. Ao mesmo tempo, Wisnik escreveu artigos sobre música popular, fez crítica musical no jornal *Última Hora* e foi editor-assistente de cultura no jornal *Movimento*. Entre outros ensaios sobre música erudita e popular, ele acredita que “[...] foi a partir daí que se delineou essa tendência a tomar a música popular como um modo privilegiado de ler a

época em que existia uma grande variedade de estilos como o lundu, o fado, as polcas, as havaneiras importadas, os maxixes e os tangos. Esse formato de interpretação é oriundo do trabalho de Antonio Candido (1959), que delineou a concepção de sistema literário brasileiro, levando em consideração a interação entre as obras, os artistas e a recepção. O sistema, no caso da música modernista, está aberto às interações exteriores, principalmente, por ser o Brasil lugar da interação, basicamente, de três etnias. Para exemplificar, tem-se o caso da mediação do compositor francês Milhaud, que apresentou a música europeia (politonalidade) a Villa-Lobos e Gallet, mas que, em contrapartida, experimentou fazer um mix entre as músicas de folclore brasileiro e as de concerto. Outro destaque da época é a obra de Ernesto Nazareth, que produziu em seus maxixes a síntese de elementos negros e europeus. No entanto, o que Wisnik observa é que o empreendimento não poderia ser apenas o de assimilar a música folclórica à linguagem culta como tema, mas também como fonte técnica, pois “[...] a assimilação de códigos populares a códigos eruditos supõe sempre um processo de estilização capaz de fundi-los de modo eficaz” (WISNIK, 1977, p.26). Essa apropriação de objetos populares pela cultura de elite e suas dificuldades foi discutida por Mário de Andrade, principalmente no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. Como a ratificar os pressupostos lançados por Andrade e endossados por Wisnik, Gilda de Mello e Souza faz uma leitura do livro *Macunaíma*, buscando observar o aproveitamento da cultura popular dentro de uma obra erudita. Ao levar em consideração trechos da narrativa do “herói sem caráter” em contraponto com o perfil intelectual investigativo das manifestações populares brasileiras de Mário de Andrade, Souza (2003, p.11) constata que “[...] mais do que na técnica de mosaico ou no exercício da *bricolage*, é no processo criador do modelo da música popular que se deverá [...] procurar o modelo compositivo de *Macunaíma*”. Daí depreende-se que os temas presentes na obra do autor modernista, bem como a técnica (suíte e variação) que é utilizada na composição do texto perpassam o processo criativo do “populário”. O próprio Mário de Andrade, portanto, colocaria em prática as prescrições lançadas para os artistas modernos preocupados com a exaltação do que se considerava representativo no País. No entanto, segundo Souza (2003, p.27), o modo como Mário de Andrade tece a sua ficção entra numa rede de nivelamentos e desnivelamentos, os quais colocam em patamares diferenciados as técnicas do âmbito popular e erudito.

cultura brasileira. A gaia ciência está ligado a isso, ou seja, a esse movimento interpretativo em que literatura e canção, erudito e popular, fino e grosso, reviram um no outro” (WISNIK, 2006, p.208).

Efetivamente, o *canto novo* de *Macunaíma* [...] explodira em Mário de Andrade de forma análoga às improvisações dos cantadores do Nordeste, como a reprodução *decorada* de um aprendizado longo e laborioso. Era de certo modo um ato falho, a traição da memória do seu período nacionalista. Da mesma forma que os cantos populares incorporavam inconscientemente, no momento agônico de *tirar o canto*, todo o aprendizado que, anos a fio, haviam acumulado, Mário de Andrade via se projetar, como que mau grado seu, no livro que expressava a essência de sua meditação sobre o Brasil, os índices do esforço feito para entender o seu povo e o seu país.

Observa-se que o ato de decorar e de inventar – esse último devido à “traição da memória” – são ações desvalorizadas por Souza e, para tanto, são atreladas à analogia do ato falho e à acomodação do processo criativo em níveis e desníveis, pressupondo assim hierarquizações⁴⁵. É justamente nessa operação de repetição e esquecimento que está presente a potência da criatividade popular⁴⁶. Entretanto, o que acaba sendo constatado através das análises da estudiosa é a desvalorização técnica do campo popular, que só ganha destaque se for elevada e transformada pelo trato erudito: “Macunaíma [...], sobretudo, desentranhava dos processos de composição do populário um modelo coletivo sobre o qual erigia a sua admirável obra erudita” (SOUZA, 2003, p.29). O que se verifica é, ao que parece, o predomínio do alaúde sobre o tupi, o qual precisa se elevar à esfera das belas artes para conquistar um espaço valorizado.

Outros posicionamentos sobre essa relação conflitiva entre as produções eruditas e populares estão sendo produzidos, na atualidade. Ao refletir sobre a importância da experiência estética atrelada ao consumo das artes populares, Richard Shusterman (1998, p.101) redimensiona o valor desse tipo de manifestação na história dos homens: “[...] a crítica contra a legitimidade da arte popular, conduzida em nome da proteção de

⁴⁵ Gilda de Mello e Souza (2003, p.25) descreve da seguinte forma o mecanismo inventivo do cantador nordestino: “1)Inicialmente, o cantador canta uma melodia que não é sua e que decorou com falhas de memória. 2)Sobre essa melodia tece uma série de variações inconscientes. 3)Enquanto a reproduz vai aos poucos empobrecendo-a até torná-la fácil, esquemática, vulgar (etapa de desnivelamento). 4)Só então recomeça a fantasiar sobre ela, agora conscientemente, com a intenção de variar e enfeitar (etapa da elevação de nível). Portanto: é a partir de uma preparação preliminar bastante complexa que se inicia o momento propriamente criador, quando a riqueza das variações, atuando sobre o núcleo central, torna a enriquecê-lo, transfigurando-o e fazendo-o ascender de novo ao nível superior da arte”. A observação do processo de composição do cantador popular recai na ênfase da cópia do que não é seu e na vulgaridade da reprodução empobrecida, ligada à esfera do inconsciente. A produção só é elevada ao “nível superior da arte”, quando racionalmente o músico acrescenta novas variações. Portanto, tudo o que vem antes de chegar a essa etapa é considerado inferior e fácil, conseqüentemente, sem valor estético.

⁴⁶ O crítico, ao que parece, à diferença do que é feito por Gilda de Mello e Souza, acredita que privilegia, em suas análises, o estudo da música popular, mas não como inferior ao produto erudito, como pode ser verificado pelo seguinte depoimento: “O Luiz Tatit fez há pouco tempo um memorial para professor titular, na faculdade, onde comenta acertadamente que eu, a partir dos anos 70, em vez de dizer que a música popular tinha direito, sim, de fazer parte da cultura alta, passei a ver, ao contrário, todo o resto através do crivo da música popular. Essa foi a minha *boutade* (risos)” (WISNIK, 2006, p.208).

nossa satisfação estética, representa um modo de renúncia ascética, uma das várias formas utilizadas pelos intelectuais desde Platão para subordinar o poder desgovernado e a invocação sensorial da estética”. O posicionamento do filósofo na defesa da arte popular é acompanhado da constatação de que, mesmo sendo difícil a realização da

[...] liberação sociocultural dos grupos dominados que a consomem, ela pode ao menos ajudar as partes dominadas de nós mesmos, igualmente oprimidas pelas pretensões exclusivistas da cultura superior. Reconhecendo o desgosto da opressão cultural, tal liberação pode talvez servir de estímulo para uma reforma social mais ampla (SHUSTERMAN, 1998, p.101).

A invalidação da estética popular, segundo Shusterman, é atrelada à tendência ao exclusivismo do termo estética no ambiente dominante. E isso advém da

presunção de falsidade, uma estratégia do imperialismo intelectual que implica que a elite cultural não apenas tenha o poder de determinar, contra a opinião popular, os limites de legitimidade estética, mas também de decretar, contra a evidência empírica, o que pode ser chamado de experiência ou prazer reais (SHUSTERMAN, 1998, p.111).

Um dos exemplos de critérios que são atrelados a uma obra de arte de valor que estaria ausente na arte popular massiva seria o de durabilidade, fato refutado pelo filósofo que acredita ser muito cedo para determinar se os “clássicos da arte popular” irão sobreviver para a posteridade e, além disso, “[...] temos tendência para esquecer as razões socioculturais e institucionais que garantem que os clássicos das artes maiores continuem a agradar” (SHUSTERMAN, 1998, p.114). O fato de as obras valorosas permanecerem significando por muito tempo é, de modo curioso, recorrentemente mencionado por Wisnik ao legitimar os clássicos por ele estudados:

o cânone, isto é, o conjunto das obras eleitas, ensinadas, citadas, tornadas clássicas, que atravessa tempos envolve sim uma negociação litigiosa e surda, embora passe por ser uma seleção tácita e pacífica. Acho que todos concordamos, no entanto, que a emergência da discussão sobre o cânone, o desvelamento de seu caráter não pacífico, o fato de dever estar sempre em obras (e de suscitar, por exemplo, a discussão sobre o caráter artístico dos games) favorece a saúde do cânone e fortalece a sua necessidade (WISNIK, 2011⁴⁷).

Há todo um conjunto de fatores e de indivíduos que participam ativamente da consolidação e perpetuação desse grupo seletivo de produções artísticas. Por exemplo, as

⁴⁷ Essa declaração foi publicada no Jornal *O Globo* (dia 19 de março de 2011), no artigo “Enigma”.

escolhas feitas pelos órgãos oficiais da educação em relação ao que se deve ou não ser ensinado para os estudantes nas escolas reforça a eleição de um reduzido número de representações em detrimento de outras que, por vezes, não são nem citadas⁴⁸. Outra situação exemplar está na seleção do que será publicado e até republicado pelas editoras mais conceituadas do País. Escolhas, inevitavelmente, devem ser feitas, entretanto elas não podem ser fatores de exclusão de outras produções. Deve-se operar, para tanto, leituras não canônicas do cânone. A questão não é só reconhecer a necessidade de se discutir sobre o cânone, mas também de deslocá-lo, via análise dos relacionamentos entre indivíduos, instituições e objetos artísticos, do seu local, tradicionalmente, privilegiado.

No tocante à literatura analisada em sua dissertação, Wisnik a coloca num patamar de mediação entre história e música, por ela elaborar uma visão do passado. A relação entre esses modos de representação do social admitem que a mensagem seja submetida a variáveis da experiência de um intérprete da linguagem. Para sua argumentação, Wisnik faz, em dois momentos do livro *O coro dos contrários*: a música em torno da Semana de 22, leituras bem detidas no texto e em seus elementos intrínsecos. O *close reading*, utilizado na análise dos poemas “Enfibraturas do Ipiranga” e “Inspiração”, ambos de Mário de Andrade, foi o método escolhido, talvez por ser o mais afinado com os pressupostos aprendidos por ele na USP. Diferentemente do paradigma americano, a análise cerrada do texto foi aliada a uma leitura dos conflitos sociais da época vivenciada pelos modernistas. Além disso, a transposição do que se fazia nas vanguardas literárias para o ambiente musical serviu de explicação para a composição ambígua do período estudado: a arte tanto era ligada à destruição, ao dadaísmo e à transformação das regras do jogo, quanto à ampliação das possibilidades sonoras do material, ligado ao futurismo.

Os aportes teóricos utilizados por Wisnik em suas análises, mais do que demonstrar sua alocação no ambiente de letras, traduzem um pouco das ideias que defende. Mário de Andrade, pesquisador incansável da música brasileira em sua diversidade, mas também literato, une, em uma só pessoa, as reflexões desenvolvidas na

⁴⁸ A respeito da instituição escolar, Magda Soares (1986, p.32) ainda identifica que “na escola, diferença é deficiência”: “a função da escola tem sido precisamente esta: manter e perpetuar a estrutura social; suas desigualdades e os privilégios que conferem a uns em prejuízo de outros, e não como se apregoa, promover a igualdade social e a superação das discriminações e marginalização”.

dissertação de 1977⁴⁹. Ao analisar as peças camerísticas, classificadas como pesadas e de difícil entendimento, Wisnik se utiliza de partituras, de muitos termos técnicos da música, e se apóia na história musical (tonal e atonal) para explicar o contexto das produções na Semana de 22 e suas influências. Apesar de a música ser o foco principal, as relações com a sociedade são pontuadas a partir das considerações lançadas, principalmente, por Adorno acerca da interação entre o estético e o social. Essa correlação entre a produção artística e os processos sociais (que, a todo o momento, interferem na constituição dos produtos culturais) encontrada no trabalho de Wisnik sinaliza a importância do conhecimento das técnicas e teorias específicas para se produzir leituras mais amplas do fenômeno musical, em interação com o ambiente social que o circunda:

acompanhar o trajeto da tonalidade, seu impasse, dissolução e ultrapassagem na música erudita, cotejando-o com a história social em que se move, é constatar que a ruptura do sistema é decorrência da dinâmica interna da linguagem incluída, ao mesmo tempo, no processo de desintegração da consciência burguesa (WISNIK, 1977, p.136).

Isso seria a síntese dos acontecimentos relativos à esfera moderna, que transformou a lógica artística numa tensão entre futurismo e primitivismo, envolvida na necessidade de andar em paralelo com a modernidade pós Revolução Industrial e as culturas envolvidas na construção do País. Esse primeiro trabalho de Wisnik, no âmbito da pós-graduação, é exemplar no que tange ao uso da análise de forma mais técnica e formal para a compreensão da música e de tudo que a circunda. E mais, esse tipo de uso teórico extrapola o entendimento da música executada na Semana de 22 para ir dialogar com o contexto histórico, as interações entre as artes e o contato com o mundo exterior (França). A interface entre literatura e música (seja ao analisar peças baseadas em poesias ou o poema sinfônico) é estudada em sua especificidade, o que justifica a presença desse estudo no contexto do curso de Letras, como resultado da inovadora percepção de estudar contextos artísticos brasileiros para a compreensão da cultura.⁵⁰

⁴⁹ Em sua tese de doutorado, cujo título é *Dança dramática: poesia/música brasileira*, Wisnik (1980) pesquisou ainda mais sobre os trabalhos de literatura e música em Mário de Andrade.

⁵⁰ Esta relação literatura/música se faz de forma diferencial no Brasil, que dispõe de um grande acervo poético e musical, fascinando a todos que com ele tenham contato. Isso oferece um caráter mutante à canção brasileira, que, como diz Luiz Tatit (2004, p.7): “[...] é organismo que ludibria os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto”. Por isso, a canção brasileira converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa. É por esse e por outros motivos que a canção

Não se pode deixar de destacar que a pesquisa é fruto de seu tempo. Levando-se em consideração que a dissertação foi feita em plena década de 1970, o formato bem encadeado e até um pouco engessado demonstra a preocupação com a forma como se apresenta o conteúdo, numa atitude cautelosa de construção textual. Ademais, a eleição do modernismo, e do conseqüente programa clássico executado na Semana da Arte Moderna, para ser objeto de estudo, recai na legitimação dos espaços eruditos de interpretação da cultura. Isso é muito sintomático, pois o texto dissertativo tenta abarcar o dialogismo que existe tanto entre as artes nesse momento específico do modernismo, quanto a fissura entre os elementos constituintes da cultura brasileira.

Ainda na década de 1970, Wisnik sai de um ponto erudito, com a música executada na Semana de 22, para recair num outro lugar do *continuum* musicológico brasileiro: o da música popular comercial⁵¹. A dificuldade em lidar com o tempo, colocando em simultaneidade o minuto e o milênio, faz referência a um momento de grande aceleração dos acontecimentos ao redor do mundo. O AI-5, a consciência ecológica e a tecnologia espacial, tudo pode ser trabalhado pela percepção poética. Dentro desse contexto, o Brasil, em sua intensa criatividade musical, se destaca com sua música “incomum”, que se torna “bem comum” para a população. Para Wisnik (1979), independentemente de classe social ou do nível educacional, a canção penetra e representa essas realidades díspares. Analisando um contexto que retrata a conjuntura política da ditadura, o crítico observa um suposto “vazio cultural” provocado tanto pela censura, quanto pelo processo de repetição provocado pela indústria cultural. Por isso, a

brasileira se solidifica e se torna objeto de estudo, o que é verificado no livro *O século da canção*, de Luiz Tatit. São cantores que gravam poesias, que valorizam as formas, as melodias. São poetas que buscam elementos na música para compor os seus versos. E é esse movimento que torna frutífera esta relação. No entanto, poucos são os estudos que se dedicam de forma direta à interação entre música e literatura. Podem-se citar os seguintes: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001; SANT’ANNA, Afonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978; DAGHLIAN, Carlos. *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985; SOPEÑA, Frederico. *Literatura e música*. Trad. Cláudia A. Schiling. São Paulo: Nerman, 1989; PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: Musimed, 1990; NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Ed. SENAC: Itaú Cultural, 2003; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Leituras intersemióticas: a contribuição da melopoética para os Estudos Culturais*. In: Cadernos de Tradução. Florianópolis: NUT, 2001, v. 1, n. 7, p. 294-308 e TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

⁵¹ Trata-se de um ensaio escrito originalmente para o volume “Música” da coleção *Anos 70*, dirigida por Aduato Novaes e publicada pela editora Europa, em 1979. Posteriormente, o texto foi publicado pela editora Senac/Aeroplano, do Rio de Janeiro, com comentários dos autores e também no livro *Sem receita*, uma compilação de ensaios e canções de Wisnik.

música popular comercial nos anos de 1970 conviveria com dois modos de produção: o industrial, ligado às gravadoras e à grande circulação, e o artesanal, protagonizado pelos poetas-músicos. Este último, através de seus “recados”, produziria um tipo de resistência perante a ordem política estabelecida:

não conheço descrição melhor. 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, 1979, p.170).

Esse caráter comunicacional, então, é característico do *modus operandi* com que a música, de forma bem particular, se organizou e criou fortes laços com a cultura popular. Isso ocorreu, nessa época tratada por Wisnik, pela necessidade do artista de tornar a linguagem ambígua, utilizando-se de recursos retóricos como a ironia e a metáfora, para se fazer a crítica ao governo e interagir com os ouvintes, sem ser censurado. Vale lembrar que, essa transmissão de mensagem faz referência a uma concepção que é largamente utilizada por João Guimarães Rosa, em suas obras. A questão do recado para o crítico acaba se tornando a representação da

[...] vocação da música popular brasileira urbana para o diálogo que atravessa textos e canções fazendo-os entre si de motes e glosas, à maneira dos cantadores nordestinos. A situação lembra ainda, de maneira atravessada, aquela do conto “O Recado do Morro”, também de Guimarães Rosa e contido no *Corpo de Baile*, em que uma mensagem da terra, ouvida por um ermitão a partir dos supostos movimentos interiores do Morro da Garça, é retransmitida através de cinco outros personagens até ganhar, no sétimo elo da cadeia (o compositor popular) a forma de uma canção reveladora da trama oculta que se contraponteava na narrativa (WISNIK, 2004, p.227).

Como exemplo desse momento *sui generis* da música brasileira, Wisnik analisa a obra de dois cantores importantes da época: Caetano Veloso e Chico Buarque. A tese é de que se opera nesses compositores uma articulação especial que os faz trabalhar com a linguagem de forma complexa, o que não impede de serem consumidos e elevados à condição de ícones no Brasil. E isso faz com que não se tenha a possibilidade de falar de música comercial atrelada a um uso estético estritamente contemplativo. Além das letras, a música também é observada, pois elas tomam uma importância política tão grande que Wisnik (2005, p.174) chega a afirmar que é ela que leva a canção e não o contrário, pois “[...] a música não é suporte de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais frequente,

até, o caso contrário, em que a letra aparece como um veículo que carrega a música”. E por toda essa especificidade, a música popular

[...] não se oferece como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido (WISNIK, 2005, p.176).

No entanto, sabe-se que o lucro que esse tipo de arte promove no Brasil faz com que a produção musical fique, sim, atrelada aos fluxos comerciais, senão as grandes gravadoras não estariam preocupadas com os números de vendagem, por exemplo. Atualmente, com o avanço das facilidades do mundo virtual, as trocas comerciais se reconfiguraram, mas o mercado também acompanha essas mudanças e cria outras formas de auferir lucros (Por exemplo: já existem hoje *sites* que vendem músicas em formato MP3). E mais: esse fato deve ser avaliado, pois mesmo não entrando num campo de linguagem estandardizada, o popular necessita da lógica do mercado para se perpetuar, para que outros conheçam sua atividade e, por vezes, para sobreviver.

Mesmo não se firmando no Brasil um sistema como o que existe na música erudita europeia, por exemplo, (e novamente a concepção de sistema de Candido é utilizada), com autores, obras e públicos definidos e um uso contemplativo da arte, a música popular se liga a outras práticas sociais, como o ritual, os atos festivos e ao canto de trabalho. O processo ambivalente⁵² pelo qual a música popular brasileira se produz acaba sendo motivo para que o fenômeno seja “[...] pouco entendido na cabeça do país” (WISNIK, 2005, p.178). Por isso, a canção não tem regime de pureza, nem com as origens da nação, nem com a ciência, nem com a soberania da arte. O que fez com que ela experimentasse “saltos produtivos” na história com a criação do samba em 1917, depois com a bossa nova, com o tropicalismo e, por fim, com o pós-tropicalismo (termo que Wisnik usa para classificar a produção musical pós década de 1970). Wisnik, para embasar tais afirmações, analisa letras de canções de Chico, Caetano e Milton Nascimento e conclui que, para esses compositores, a música era símbolo de “[...] poder

⁵² A ambivalência está sintetizada em três tópicos descritos por Wisnik (2004, p. 178): “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 estandardização”.

psicológico, social, político, espiritual e mágico. Esse poder advém de sua atuação sobre o corpo, e se desdobra numa figuração do corpo social” (WISNIK, 2004, p.183).

Por fim, o crítico analisa as canções compostas por Caetano para Roberto Carlos, essa figura de quem, para ele, a crítica não estava preparada para falar (WISNIK, 2004, p.186). O fenômeno do romantismo de massas é sintoma da permanência até os dias atuais desse cantor “porta-voz do desejo”. E isso se expressa fortemente nas meta-canções compostas por Caetano, que trazem reflexões acerca da poética da identidade e da força da cultura, e também na declaração atribuída por Wisnik à sua mulher. Verifica-se nessa delegação dupla de interpretação (reflete-se sobre Roberto Carlos através da voz da mulher e de Caetano Veloso) uma atitude de afastamento do objeto mais massivo estudado por ele ou, ainda, um caso de transferência de interpretações mais emotivas para um indivíduo do sexo feminino, como foi notado por Silvano Santiago, em seu célebre texto “Democratização no Brasil 1979-1981(Cultura versus arte)”, tema já debatido no tópico “A mulher do atirador de facas”.

É nesse tempo, feito de cruzamento de outros tempos, que o objeto música desemboca, trazendo de outros momentos os avisos da cultura popular e de todo acervo literário de uma classe privilegiada socialmente. Os artistas estudados por Wisnik nesse texto são leitores de autores consagrados da literatura brasileira e isso aparece de forma latente ou manifesta em suas canções. Por isso, os exemplos escolhidos pelo crítico, como artistas exemplares, de fato, são exceções no quadro da ausente formação educacional básica do País.

Retornando ao tema trabalhado em sua dissertação, mas de outra perspectiva, Wisnik (1982), em seu texto “Getúlio da Paixão Cearense⁵³ (Villa-Lobos e o Estado Novo)” traz à baila o nacionalismo modernista como primeiro palco de embate entre as culturas populares (variedade que vai das produções tradicionais aos meios massivos) e o letrado burguês (produtor da música de concerto de acordo com os processos europeus). O acontecimento em questão se configurou na época do governo de Getúlio Vargas, que convocou Villa-Lobos para implantar um projeto musical nas escolas. O que aparentemente pode soar como um empreendimento salutar para o sistema educacional brasileiro faz referência a uma antiga tradição de se fazer da música um

⁵³ Esse título faz referência ao músico maranhense Catulo da Paixão Cearense, compositor de grandes sucessos da década de 1930, como *Luar do sertão*.

objeto ideal para unificar a sociedade ao redor do Estado. Como foi bem verificado por Wisnik (1982, p.152), essa ação foi pensada desde *A República*, de Platão.

A unificação da nação passa por agregar, em motivos simbólicos, o vasto repertório artístico do País. A procura pela cultura popular, no entanto, se restringe ao âmbito rural. Compositores como Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Luciano Gallet negavam a cultura popular negra emergente, pois para eles só as manifestações produzidas no campo formariam a fisionomia da nação:

o popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito (WISNIK, 1982, p.133).

Esse seria o modo pelo qual a música que não fosse erudita poderia participar da produção musical prestigiada no País. O compromisso da música artística com a popular estava em essa perder a sua incapacidade de totalizar e aquela na sua irresponsabilidade desenraizada. Ela deveria ser restrita a um tipo (o rural), estetizada para ficar presa à contemplação e não solta em seus movimentos diversos. Wisnik, ao observar as tensões da época, verificou que estar fora desse formato seria entrar em conflito com a noção de arte empreendida pela elite musical, que estava atrelada a um universo erudito e individualista, diverso da cultura comunitária e sem autoria do contexto popular. Participando como veículo dessa suposta arte nacional, o rádio, por exemplo, foi usado para fins políticos e culturais. Outra vertente utilizada foi a educativa, idealizada por Villa-Lobos. O Orfeão Escolar teria que disciplinar através dos corais. A música, nesse contexto, é entendida como

agitadora (medium por excelência do carnaval popular) e apaziguadora (portadora de um ethos educativo, caldeado das fontes folclóricas para a arte erudita), a música é percebida como lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país, lugar a ser ocupado pelas concentrações corais, pela prática disciplinadora cívico artística do orfeão escolar, pelo 'samba da legitimidade' (que, desmentindo toda a sua tradição, exalta as virtudes do trabalho e não as da malandragem) (WISNIK, 1982, p.135).

A manifestação musical, portanto, se tornou veículo para difundir os pressupostos de um governo considerado populista e ávido por formar símbolos fortes

de unificação. Nesse contexto, a ação musical era entendida como meio de formação, por isso a educação se utiliza dela. Esse projeto quis transportar a música de seu local de festa e desordem, como o carnaval, para a disciplina inibidora de qualquer expressão espontânea, a qual prezava somente a valorização e o respeito pelas coisas do Brasil. Segundo Wisnik (1982), duas figuras, de formas diferenciadas, foram cruciais nesse projeto: Villa-Lobos e Mário de Andrade. Eles realizam, um tendendo para a direita política e o outro para a esquerda, respectivamente, as ambições do destino nacionalista. O autor das *Bachianas*, atuando em duas frentes, a de compositor e idealizador do projeto Orfeão Escolar, defendia a superioridade do folclore, mas, no entanto, misturou música popular urbana ao dado erudito. Por isso, pode-se afirmar que ultrapassou as barreiras de um nacionalismo mais ortodoxo. Já o autor de *Ensaio sobre a música brasileira* afirma que os moldes eruditos poderiam reorganizar os processos poéticos da cultura popular. Nesse livro, ele analisa a rítmica popular brasileira como superposição complexa de estruturas abertas e fechadas, uma negra e outra europeia. Isso seria a solução para as tensões implicadas na colonização (nesse momento, Wisnik se utiliza da teoria musical para explicar como isso se processa). Mário ainda alertou para os problemas implicados no projeto nacionalista: o perigo do exotismo (quando fora do padrão usual que, por exemplo, em alguns casos da música popular acontece em festas ou rituais) e da banalidade (a repetição intrínseca a alguns tipos de música ser interpretada como pura redundância, sem um sentido em que isso seja ultrapassado). Wisnik (1982, p.144) acentua que, nesse caso, Mário se restringe ao problema da forma de maneira externa, o que será radicalmente enfrentado em *Macunaíma*.

O nacionalismo brasileiro da era Vargas acabou projetando a hegemonia da música erudita (que dialogava com o popular folclórico) sobre a música popular comercial e as inovações da vanguarda. Mesmo provocando esse desnível, esse período promoveu a ilusão de se alcançar a homogeneidade cultural. Diante disso, a música nacionalista, ao receber doses maciças do que era chamado de folclore, aproximaria o intelectual do povo e sanaria pedagogicamente, através da doutrina, a falta de “caráter” do brasileiro. Contudo, o que sustentou um nacionalismo difusamente democrático, nas décadas de 1920 e 1930, começa a dar pistas de suas contradições na década de 1940, momento em que o Estado Novo entra em seu declínio.

Wisnik observa que o intelectual (incluindo Mário de Andrade e Villa-Lobos) quer ser o administrador da sua própria superioridade e inferioridade perante a cultura popular. Isso porque ele tem consciência do poder que a música tem no Brasil,

principalmente, por ter ampla penetração e grande capacidade criativa. Orfeonizar o País consistia em devolver ao povo sua tradição sonora em música artística através da ação do intelectual. Nesse sentido, à música popular urbana, pontua Wisnik, só restaria estar fora do programa nacionalista, que não entende essa dinâmica complexa e nem domina a captação do contemporâneo. Por não entender esse fenômeno,

[...] quando perdeu esse bonde, o intelectual organizador-da-cultura no Brasil se atrasou de maneira básica, sempre tendendo a reduzir o popular ao mito da origem (e da pureza das raízes, romanticamente) e/ou ao mito dos fins (plenitude da consciência realizada, mito ilustrado), na modalidade ilustrativa ou instrumental, mas nunca no campo do complexo-contraditório-contemporâneo, campo de afirmação das múltiplas leituras e escrituras corporais (quanto mais numa cultura sincrética), campo de afirmação político-religioso-sexual do trabalho e ócio, tendendo a converter todas as diferentes direções da energia para o canal cívico-político, com sua cruzada de conteúdos (WISNIK, 1982, p.149).

Dessa forma, Wisnik sintetiza o empreendimento do intelectual regido pela política estado-novista de reduzir a cultura brasileira à recuperação erudita dos elementos populares. A complexidade dos cruzamentos das forças políticas, religiosas, sexuais e de outras leituras tão importantes para o entendimento dessa lógica não é levada em consideração, simplificando-se demais as interações imanentes à constituição cultural. Por fim, Wisnik traz elementos externos à análise das composições. Comentários de críticos sobre a obra de Villa-Lobos e uma entrevista cedida pelo compositor sinalizam para uma leitura mais ampla e que leva em consideração outras ações produtoras de sentido no campo intelectual. Os olhares de outros comentadores do produto artístico e a voz do próprio músico erudito ajudam a delinear a rede de inter-relações implicadas diretamente nas interpretações possíveis.

Os aportes teóricos utilizados não deixam de seguir os estudos empreendidos por Mário de Andrade. Porém, tem-se um olhar crítico sobre, por exemplo, afirmações um tanto essencialistas do autor modernista. Wisnik discorda quando Mário postula que a raiz brasileira deveria se manter longe do urbanismo, da degradação “popularesca” e da influência estrangeira. O próprio estudo de Wisnik em 1979 em torno da música popular comercial é prova de que, inexoravelmente, todos esses fatores participam da formação musical do País, não só como esferas externas, mas como constituintes fundamentais e embelezadores da riqueza cultural do Brasil.

Depois desses empreendimentos mais pontuais ligados à música (estudo sobre a música na Semana de 22, análise sobre a música popular comercial na década de 1970 e no ensaio “Getúlio da Paixão Cearense”, a relação da música com o governo de Getúlio

Vargas por intermédio de Villa-Lobos), Wisnik (1989) se lança ao desafio de fazer uma outra história da música. Num livro que ele classifica de didático, ensaístico e interpretativo, mas não feito somente para músicos, o intuito é não se restringir a falar somente da música tonal europeia (WISNIK, 1989, p.12)⁵⁴. A linguagem, por vezes excessivamente ligada à teoria musical, dificulta o entendimento, o que contradiz a afirmação do autor de desejar evitar termos técnicos na medida em que eles não possam ser explicados. No entanto, em outros momentos, a linguagem musical é explicada em sua história, em paralelo com leituras sociológicas, mitológicas, literárias e filosóficas. A pretensão não é de perpassar todos os estilos e autores, mas de sinalizar dentro da linha evolutiva pontos de destaque e de diálogo entre músicas distantes e defasadas.

Em cada parte do livro, é feito um passeio pelos universos musicais e suas especificidades. Tentando traçar uma diacronia, mas sem perder de vista a concomitância de elementos numa mesma época, descreve-se os campos modal, das tradições pré-modernas, tonal, que compreende da polifonia medieval ao atonalismo e, por fim, o serial e o minimalista, os quais exploraram as formas radicais de vanguarda no século XX, desembocando na música eletrônica. A contemporaneidade é pensada por Wisnik (1989, p.209) como aquele momento que vai além desse sentido progressivo e das separações estanques entre o erudito e o popular. As músicas modais são redescobertas e a canção possibilita a ponte entre a vanguarda e os meios de massa. A sincronia é levada em consideração, por ser portadora da polifonia promovida pela aproximação de linguagens aparentemente distantes. O livro é acompanhado de um CD, que não somente pretende conter as explicações musicais de elementos citados em forma de palavras, mas também ser escutado sem a dependência do suporte escrito, ganhando assim a autonomia de um “livro escutável”.

A obra começa descrevendo a unidade mínima da música: o som. Esse feixe ondulatório de superposição de frequências de comprimentos desiguais pode ser dividido na série harmônica (escala natural). As emissões pulsantes que retornam por períodos estão intrinsecamente ligadas ao silêncio. Conceitos como ritmo, duração, melodia, intensidade, timbre e altura são definidos, pois estão acoplados ao

⁵⁴ A produção do livro *O som e o sentido*: uma outra história das músicas teve como base os conhecimentos adquiridos pelo crítico em um curso na época de sua pós-graduação: “[...] aconteceu que, em 1971, ano em que eu comecei a pós-graduação, abriu-se o curso de música na USP. E o curso tinha Willy Corrêa de Oliveira como professor, que só então eu conheci pessoalmente. Era um curso voltado para uma leitura histórica da música do ângulo formal e segundo uma perspectiva dada pela música radical do século vinte. Esse curso me deu elementos importantes para escrever mais tarde *O som e o sentido*. [...] Eu fazia a pós-graduação em teoria literária e acompanhava de perto esse outro lado” (WISNIK, 2006, p.202-203).

entendimento da execução musical. Mais do que descrever fisicamente e culturalmente a dinâmica do som, Wisnik, no decorrer da sua explanação, critica a forma como alguns manuais que abordam o tema têm falhas e sugere possibilidades, em seu próprio discurso, de como fazer diferente:

a pedagogia musical costuma dar atenção nenhuma [...] a essa correspondência entre as diferentes dimensões vibratórias, e perde aí todo um horizonte de *insights* possíveis extremamente estimulantes para fazer e pensar músicas. O preço que se paga é a cristalização enrijecida da ideia de ritmo e melodia como coisas separadas, perdendo-se a dinâmica temporal (e os fluxos) que fazem com que um nível se traduza (com todas as suas diferenças e correspondências) no outro (WISNIK, 1989, p.22).

Em suas reflexões, Wisnik busca relativizar esses conceitos de ritmo e melodia para que se entenda o fazer musical como uma interação entre ambos. Isso também ajuda no entendimento de como diferentes concepções de mundo se constituem e se organizam através da música (concepção pitagórica, platônica) pela noção de campo vibratório. Outro ponto questionado pelo crítico é a ausência de um estudo sobre a série harmônica, que está na base da intuição do fenômeno acústico das culturas. Uma atenção especial é dada ao ruído, que sempre está dialogando com o som. Para Wisnik (1989, p. 33), entender a dialética entre o som e o ruído é compreender que “as sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior”. Dessa dinâmica, depreendem-se as relações de poder estabelecidas entre os indivíduos. Nas estruturas despóticas, por exemplo, manda quem tem o privilégio do som, obedece quem produz o ruído, que deve ser eliminado.

De cada período da história musical, destacam-se alguns pontos levantados por Wisnik. O mundo modal trabalha com a luta entre som e ruído, através da experiência do sagrado e das tradições pré-modernas (WISNIK, 1989, p.34). A música desse tempo, segundo Wisnik (1989, p.35), se concentra na voz, na encantação da palavra, da música e no sacrifício (efetuado até na feitura dos instrumentos como as flautas, que eram feitas de ossos, e tambores, feitos de pele, por exemplo). Os exemplos trazidos de territórios modais são dos árabes, indianos, pigmeus e balineses. A tradição ocidental vê, somente no canto gregoriano, basicamente fraseológico e sem instrumentos rítmicos, o marco zero da história musical. Para superar a supressão da música ritual nos estudos, Wisnik (1989, p.43) sugere a ideia de ciclos mais amplos, pois a história tradicional, que

começa na Idade Média, não questiona esse ponto de partida. Os acontecimentos simultâneos, por exemplo, das músicas contemporâneas pedem o retorno do diferencial das músicas modais e do ruído. O jazz, por exemplo, é o cruzamento entre o modal e o tonal. Como então negar os momentos musicais da antiguidade? Os manuais de história musical focados na tonalidade também afirmam que a polifonia é invenção da música europeia e, no entanto, a variedade de sons já existia, por exemplo, nos pigmeus.

Diferentemente da música atual, o tonalismo negou o ruído e se baseou na valorização da contemplação em condições especiais de silêncio (WISNIK, 1989, p.42). Nessa mesma época, descobriu-se a ordem numérica inerente ao som, o que trouxe consequências para a metafísica ocidental, por sugerir a associação com escalas analógicas, criando assim a relação entre som, número e astros, “[...] o que fará da astrologia e da música, junto com a aritmética e geometria, as disciplinas básicas de uma cosmologia de larga duração e influência, pois, já citadas em Platão, atravessarão juntas a idade média [...] vigorando até o renascimento” (WISNIK, 1989, p.62). No período terminal desse ciclo começou-se a falar em não-escuta, em decorrência de dois fatores: ou as pessoas se enclausuravam em um gênero ou ouviam de tudo indiscriminadamente. Em contraposição ao tonalismo surgiram o serialismo (criado por Schoenberg, que busca através do dodecafonismo evitar a repetição de som) e o minimalismo (repetição generalizada em busca de um eu mínimo) (WISNIK, 1989, p.173). O desenvolvimento técnico do pós-guerra possibilitou a produção mais eficaz de ruídos, através da música concreta e da eletrônica, que supõe uma audição mais repetitiva. Superou-se, portanto, a separação entre o gravado e o sintetizado, resultante da pulverização dos simulacros (WISNIK, 1989, p.202). Aparentemente fora desse circuito, a música popular continuou produzindo e criando formas singulares. Wisnik (1989, p.55) verifica que a canção assume uma posição especial nesse contexto por funcionar como “equilibrador ecológico”, pois oxigena o mundo simbólico e a música. Essas ações contemporâneas tendem a dessacralizar o som e, com isso, a rasurar a separação entre erudito e popular. Contudo a distinção entre estrutura profunda (texturas complexas, estruturas defasadas) e superficial (continuidade temporal, linearidade) ainda continua. Wisnik (1989, p.57) dá como exemplo de superação da cisão entre essas estruturas o nome de João Gilberto.

Como não poderia deixar de ser, os conceitos adquiridos no ambiente de Letras ecoam nas explicações das lógicas musicais. Ao afirmar que as relações entre as notas musicais se organizam através dos eixos de ressonância e vizinhança, o crítico traz o

equivalente na linguística, similaridade e contiguidade, no intuito de trazer informações que possam ampliar o entendimento do que está sendo explicado. Esclarecendo mais sobre as notas musicais em analogia ao funcionamento da linguagem verbal, Wisnik (1989, p.66) opera uma comparação:

a primeira configura paradigmas harmônicos, pontos de estabilização, enquanto a segunda projeta apelos sintagmáticos e seus deslocamentos. Como a música não é linear, mas melódica e harmônica, sucessiva e simultânea, esses eixos estabelecem relações de interferência e imbricação que a linguagem verbal só experimenta tendencialmente no texto poético.

Os eixos paradigmáticos e sintagmáticos serviram de chaves explicativas relativas às harmonias e melodias. Além disso, a poesia – muito utilizada como objeto dos estudos literários, também aparece como local privilegiado da interação entre o ritmo e a palavra artística. Outra comparação é feita quando é lembrado que, assim como a língua possui diversas palavras e frases a partir da associação de um número limitado de fonemas, a música cria suas frases melódicas, tendo como lastro poucos sons (WISNIK, 1989, p.71). E ainda fazendo relações, Wisnik (1989, p.114) destaca que a progressão do mundo modal para o tonal é visto como romance. Quando se transporta a lógica musical para o estilo romanesco, o exemplo dado por Wisnik (1989, p.143) é o *Fausto* de Goethe. As passagens musicais desse livro sugerem que a música tonal está entre o diabo e a teologia medieval. Já Gustav Mahler, compositor clássico, fez a *Oitava sinfonia* com base em um poema latino (“Veni creator spiritus” de Hrabanus Maurus) e nas cenas finais de *Fausto*. Por fim, Lévi-Strauss é citado com sua interessante interpretação sobre o mito e a música (WISNIK, 1989, p.161). Na modernidade, devido ao avanço científico e ao aparecimento de novas formas literárias, o mito perdeu espaço. Por isso, a mitologia encontrou na música um local que interage, assim como ela, entre a horizontalidade da sucessão e a verticalidade do simultâneo. Os seus conteúdos migraram para a literatura, que até hoje “procura” a música numa tentativa de suprir a falta de um signo total (o mito). A poesia, a prosa poética, a ópera e a canção seriam os locais, segundo Wisnik, em que este encontro é selado.

Ao analisar o produto musical – esse objeto artístico que possui uma vocação antiga de ensaiar as transformações que estão latentes na história (WISNIK, 1989, p.213) –, o crítico desenvolveu uma tendência de não só estudar a polifonia, bem como absorvê-la como aparato para a própria interpretação. Todo o livro é perpassado por esses sinais ecoados pelas canções, avaliando, por exemplo, que o “[...] tempo sem

perspectiva resolutiva e sem centro fixo, gerado por essa escala de tons inteiros usada por Debussy, está na entrada contemporânea como uma verdadeira alegoria” (WISNIK, 1989, p.96). Wisnik combina a percepção das sonoridades em interação com o social, o poético, o antropológico, dentre outras disciplinas, sem se reduzir a nenhuma delas estritamente. O crítico não quer “[...] ‘traduzir’ o ‘sentido’ – intraduzível – da música. [Seu livro] pretende se aproximar daquele limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um [...]” (WISNIK, 1989, p.13). O campo da escuta é o que projeta todas essas reflexões. Não se restringindo somente à concepção do objeto música, Wisnik também discorre sobre a recepção especializada em tempos do impulso excessivo pelo consumo:

o mercado pós-moderno é baseado em ciclos rápidos de posição e reposição da história dos gêneros, a liquidação dos estoques da loja ocidental, a queima de estilos. Lyotard disse que a moda é o classicismo de uma época sem permanência, sem verdade. Se as linguagens perderam a tônica, a moda dá o tom. Esse contexto cria um tipo de ouvinte específico: o consumidor que atribui uma cotação fetichista à última raridade. Para esse a única verdade é que o futuro já chegou, como graça, para os que podem comprá-lo. Ao mesmo tempo, como o futuro não para de chegar, é preciso se autovalorizar através de um consumismo ativo, supostamente seletivo e acelerado. A dependência subdesenvolvida só acirra a ansiedade (em relação à novidade estrangeira). A crítica musical que se encaixa neste modelo valoriza o artista enquanto este for privilégio do crítico, e o desvaloriza assim que o público em geral tiver acesso a ele.

O crítico musical, nesse sentido, valorizaria somente o artista que estivesse abaixo de seus olhos. Quando o acesso ao produto artístico é expandido só restaria a ele, numa atitude de conservação do seu poder simbólico, desvalorizar e não lhe oferecer uma leitura dedicada e atenta. Observando também a atividade da crítica musical Liliana Harb Bollos (2005) lembra que “[...] ao fazer uma análise de um CD ou de um show, na grande maioria das vezes, a crítica musical não dá conta de entender e interpretar o projeto de um artista, do mesmo modo como é perceptível a ausência de comentários analíticos sobre a canção popular, do ponto de vista musical”.

Voltando a sua atenção para a análise de uma canção e não, propriamente, aos elementos externos a ela, na década de 1990, Wisnik produz um texto todo dedicado à análise de *Cajuína*, de Caetano Veloso. Com o nome homônimo de uma bebida feita de caju, a canção tem como temas o dom e a falta. O convite para a redação do ensaio veio

de Alfredo Bosi, que organizou o livro *Leitura de poesia*⁵⁵ em que o texto foi publicado. O modo pelo qual é feita a abordagem já fica expresso nos subtítulos do ensaio: a canção, o texto, a visão e o dom e o subtexto. Aspectos ligados à estrutura musical são os primeiros a serem explanados. Para tanto, Wisnik coloca a letra e a pauta da música no intuito de se utilizar de recursos gráficos que colaborem para o entendimento das interações entre notas, harmonia e melodia. A partir disso, ele depreende que os rendilhados sintáticos e sonoros (fazendo uma referência a um produto artesanal nordestino) são típicos do cantador popular. A produção de sentido, no entanto, não fica restrita à melodia, mas também é realizada em sua interação com a letra:

a melodia de interrogação (‘a que será que se destina?’) fixa-se como padrão motivico, e ressoa nas frases seguintes como se a pergunta, caindo como pedra no poço, tivesse feito com que sua onda entoativa ficasse ressoando na melodia da canção (WISNIK, 1996, p.268).

Essa interação entre a melodia e a letra torna mais compreensível os sentidos acionados quando da audição da canção. A metáfora utilizada (onda entoativa provocada pela frase - pedra caída no poço) auxilia no reforço didático de explicação do tema. O crítico trava a relação entre as antíteses e a harmonia, a qual abre um ciclo encadeado e subordinante. Além disso, Wisnik observa como as mudanças melódicas fazem alusão à distância e à falta. A melodia também carrega as instabilidades da fala e do sujeito, cujo enigma do destino o preocupa e desperta a sua identificação com o outro.

A letra é esmiuçada em suas ligações com outros textos. A vogal “e”, por exemplo, percorre toda a canção, como se fosse uma “cicatristeza”, fazendo uma referência ao poema de Augusto de Campos, que se combina com a “tristeresina” de Torquato Neto. Na leitura de Wisnik (2004, p.288), esse último poeta tropicalista, que cometeu suicídio, torna-se símbolo principal para o enigma sem resposta de *Cajuína*, por conter ele mesmo a pulsão de morte e de criatividade expressa no que conta/canta Caetano. Guimarães Rosa também comparece ao ser mencionado o menino criado para o conto “Manuelzão e Miguilim”, que lembra o sujeito da canção *Cajuína*. A intertextualidade é também observada na música *Terra*, de Caetano. Observando as palavras e as suas relações sintáticas como se fossem uma jogada de xadrez, que é milimetricamente calculada, Wisnik (2004, p.283) não deixa de pinçar termos ressaltados pela sua percepção. A importância dada ao tempo verbal e ao vocábulo

⁵⁵ O organizador do livro, publicado pela editora Ática em 1996 entende, portanto, que a canção *Cajuína* é poesia.

“pois”, deslocado na sua função de explicar, demonstram o cuidado no trato da estrutura textual e de seus componentes significativos⁵⁶.

O questionamento sobre o sentido da existência é lugar comum, mas que a cada repetição ganha singularidade. Wisnik (2004, p.288) vê nessa interrogação inicial da música uma questão fundante que perpassa a literatura, a filosofia e a música, mas sendo sempre deslocada em modos específicos de apropriação. Entretanto, para chegar a tal conclusão, a concentração dos esforços do crítico foi direcionada para uma leitura quase que fechada da música. Trata-se da técnica do *close reading*. É como se a canção, e somente ela, pudesse exprimir os sentidos buscados. Num apuro científico, as partes (melodia, texto, subtexto) são separadas para serem bem escrutinadas e percebidas. A sensação é de que o “domínio” estivesse totalmente fundido em seus dois sentidos (o de ter posse e o de conhecer). Deve-se levar em consideração, no entanto, que as relações são alinhadas umas às outras, mas o enfoque sempre acaba recaindo na significação construída pelo texto e através dele.

Dois anos antes da publicação do ensaio “Cajuína transcendental”, Wisnik (1994) apresentou uma fala no Seminário “Pensamento Brasileiro”, realizado em Roma, pelo Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil para o concurso da Universidade de Roma “La Sapienza” e do Instituto Ítalo-Latino-Americano. O produto dessa apresentação é um dos textos que mais simbolizam o pensamento desse crítico. Além disso, essa foi uma oportunidade para apresentar a cultura brasileira não só para a Itália, como para outros países, já que esse texto ganhou publicação também no *Journal of Latin American cultural studies* em 1996. Fica expressa nesse ensaio uma defesa da criatividade brasileira, que não fica presa à pura e simples produção musical, mas que se expande numa relação singular com a literatura canônica do País.

Duas preocupações podem ser verificadas nesse texto: a primeira se refere à caracterização da música popular comercial de uma forma mais condizente com o seu aparecimento e a segunda faz menção à valorização da cultura brasileira diante do

⁵⁶ O apoio dado pelas teorias de Vladimir Propp e de seu estudo sobre a oralidade é um índice desse comprometimento de Wisnik com a estrutura textual e a sua sistematização. Guimarães Rosa não é utilizado apenas como provocador de intertextualidades, mas também como paradigma para se falar da leitura temática promovida pela canção (segundo Wisnik (2004), em “O espelho”, a matéria fina do mundo é debatida). O parceiro Luiz Tatit não poderia estar de fora dessas análises por ter estudos consistentes quando se fala de canção e de seus aspectos semânticos (as explicações utilizadas vieram dos livros *O cancionista* e *Semiótica da canção*). Sem falar no senso metalinguístico de Caetano, que domina a lógica musical e filosófica em suas canções. O diálogo entre poesia e música nordestina e a vida pessoal de Torquato Neto são considerados como subtextos, mas que têm grande importância para o entendimento do objeto.

circuito artístico. Por isso, para Wisnik (2001, p.183) dizer que a canção é bela não é suficiente para entender a sua complexidade, que beira a relação entre cultura erudita, produções populares, entretenimento, criatividade e informação.

Na canção popular brasileira nas últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral.

A impossibilidade de fazer uma leitura simplista desse fenômeno musical no Brasil incide nesse emaranhado de referências que se expandem para variadas linguagens e localizações. E mesmo estando dentro da lógica mercadológica, isso não impede que ocorram simultaneidades e diferenças. Para esse trabalho, contudo, Wisnik concentra suas reflexões na relação entre música popular e literatura canônica. Como ponto de partida da análise, a figura de Vinícius de Moraes é tida como emblemática por flutuar, pioneiramente, entre a poesia e a produção musical. Mais que isso: o poetinha abriu precedentes para que outros compositores, leitores da obra modernista, também o seguissem nessa empreitada. Encontros entre artistas como Tom Jobim, Vinícius e João Gilberto, dentre outros artistas, engendraram uma nova forma de se fazer música. Daí nasceu o empreendimento com cara brasileira que ganhou o mundo – a bossa nova:

para um país cuja cultura e cuja vida social defrontavam-se a cada passo com as marcas e os estigmas do subdesenvolvimento, a bossa nova representa, pode-se dizer, um momento de utopia da modernização conduzida por intelectuais progressistas e criativos, que se estampava, à mesma época, na construção de Brasília e que encontrava correspondência popular no futebol da geração de Pelé (WISNIK, 2001, p.184).

A partir dessa descrição de Wisnik fica patente o caráter elitista da produção da bossa nova, em contraste com as desigualdades do País. O esforço para progredir está gravado na construção de Brasília e no futebol, que formavam a dupla promessa de felicidade brasileira. Os símbolos ganham validade internacional, mas não num sentido pitoresco ou folclórico (forma pela qual eram, tradicionalmente, associados os produtos culturais do Brasil). Esse sonho da modernização ainda configurado pela excessiva busca do novo tende a apagar o que está sendo produzido em outras esferas e que também tem o apelo da novidade.

Wisnik (2001, p.184) vislumbra a alegoria barroca do País na concomitância entre Glauber Rocha, o samba de roda, o cantador nordestino, o bolero urbano, os

Beatles, Jimi Hendrix e nos gêneros musicais que deslocam e citam registros sonoros e poéticos. O procedimento utilizado para tal ação é a antropofagia de Oswald, que foi reerguida pela encenação de *O rei da vela* (1967) pelo grupo Oficina e pelos movimentos tropicalista e concretista. Os nomes lembrados quando se fala desse modo específico de tratar a produção artística, mais uma vez, giram em torno de Chico Buarque e Caetano Veloso. Esse último, por exemplo, musicou vários poemas, dentre eles *Circuladô de fulô*, de Haroldo de Campos, e *Pulsar*, de Augusto de Campos. Já Chico Buarque transita pela música, mas também escreve romances como *Estorvo* e *Budapeste*. Ao citar o filme *Tabu*,⁵⁷ de Julio Bressane, Wisnik (2001, p.184) explica por que no Brasil se constitui uma gaia ciência. Aqui se instaura um saber poético-musical que resulta numa refinada educação dos sentimentos e numa inocente alegria. Novamente o reforço no que se refere ao fato de a melodia não servir de suporte “a inquietações cultas e letradas”, mas ao estado musical da palavra.

Depois dessa apresentação genérica do que seria a música popular, Wisnik se detém na canção *Terceira margem do rio*, de Milton Nascimento e de Caetano Veloso sobre o conto homônimo de Guimarães Rosa. A análise é concentrada em três aspectos: musical (anacruse), literário (rima interna) e gramatical (aliteração). O suporte da psicanálise, através das teorias de Freud sobre a melancolia e o luto ajudam a interpretar o drama rosiano. É do mesmo Rosa que surge a noção de recado, que Wisnik transporta para a relação entre as narrativas e a canção, numa malha sutilmente permeável. A partir desse exemplo, surge a indagação sobre em qual lugar o cancionista popular poderia ser intérprete de um escritor canônico (nas palavras de Wisnik, seu maior escritor)? Considerar que o Brasil é este lugar especial traz outros complicadores, pois

essa constatação não é, no entanto, apologética, mas problemática: permeabilidade e maleabilidade têm sido, nas várias interpretações do ‘dilema brasileiro’, o reverso da moeda da anomia, da irresponsabilidade e da incapacidade de sustentar projeto (traços recorrentes, por exemplo, em muitos dos protagonistas do romance brasileiro emblematizados na ambiguidade de Macunaíma) (WISNIK, 2001, p.196).

O que seria, portanto, visto como traço criativo do povo brasileiro acabaria ressaltando a absorção acrítica de elementos, por vezes, estrangeiros. Trazer o outro para a produção artística é lido, por alguns críticos como falta de criatividade e, conseqüentemente, permanência na lógica colonialista. Indo de encontro a essas afirmações, o tropicalismo

⁵⁷ Filme produzido em 1982 pela Embrafilme e que retrata o encontro hipotético entre Oswald de Andrade e Lamartine Babo. Produção estrelada por Caetano Veloso e José Lewgoy, dentre outros atores.

deixa explícito em seu projeto que é através dessa alteridade, do recalcado e irresolvido, que ele se sustenta. Provavelmente em função do aparecimento da figura de um produtor anterior, transfigurado na imagem do europeu, que usualmente é apontado como elemento a ser copiado, Wisnik termina seu texto trazendo músicas, que têm como tema central a figura do pai. As canções sinalizam que a questão da fundação do País e da filiação seria, portanto, plural, dialógica e múltipla.

Para sustentar suas reflexões, Wisnik se utiliza, primeiramente, de teóricos italianos que discutem a questão cultural brasileira. O musicólogo Paolo Scarnecchia, por exemplo, em 1983 afirmou que a temática social e política tratada pelos compositores populares através da conciliação entre o erudito e o popular só ocorre no Brasil. Segundo ele, não existe isso nos países europeus. Já Lorenzo Mammì também valoriza essa cultura, em 1992, com o seu texto “João Gilberto e a bossa nova”. Contardo Calligaris, lendo o País a partir da teoria de Lacan, sinaliza a precariedade de uma fundação que nega o nome do pai. Wisnik (2001, p.197) não concorda com essa afirmação ao pontuar que o psicanalista não conhece a tradição interpretativa brasileira e que também ele não deu atenção ao lugar da canção popular no processo de “umtegração” (modos pelos quais se elabora o simbólico na cultura). Além desses nomes italianos, o estudioso Luiz Tatit comparece dando apoio às análises e fortalecendo a ideia de que a bossa nova contém a “promessa de felicidade”. Já o pensamento de Nietzsche⁵⁸ se torna mote iniciador para o debate promovido nesse ensaio. Wisnik desloca a noção de “gaia ciência” como “alegre saber” dos trovadores medievais (ligada à habilidade de escrever poesias amorosas, fazer da própria vida arte e, a partir disso, produzir conhecimento) à constituição da música popular brasileira. Portanto, assim como as cantigas provençais, a canção seria a conversão da alegria em saber, através da captação apurada de temas que ganham tanta repercussão que passam a ser considerados como símbolos do País.

Mais do que defender a teoria da criatividade ímpar da cultura brasileira, no terreno da música, o crítico problematiza, nesses trabalhos acima descritos, os questionamentos que dificultam essa percepção. O contexto também é mobilizado numa tentativa de situar a música popular comercial e a música erudita numa intrincada rede de citações e relacionamentos. Além disso, o uso de variadas teorias demonstra a

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, no ano de 1882, publicou o livro *A gaia ciência*. Nessa obra, além de discorrer sobre o “alegre saber”, o filósofo alemão faz críticas à noção de ciência desenvolvida na modernidade ocidental por limitar seus modos de ver o mundo e suas perspectivas.

intenção do crítico em articular os conhecimentos de outras áreas além das esferas musicais e/ou literárias para o entendimento da complexidade da linguagem musical. No entanto, o centro das discussões se restringe ao que se pode chamar de cânone musical. Os consagrados são convocados como personagens exemplares do que o Brasil tem de melhor. Por isso, recai-se ainda na valorização daqueles que já são bastante promovidos em detrimento de uma variedade de artistas que também poderiam ser arrolados na produção nacional. Consequentemente, isso reforça a ideia de que apenas um grupo de artistas representaria a canção brasileira, promovendo assim certas hierarquizações entre esse tipo de produção – considerada de “alto nível” – e outros objetos classificados como de qualidade inferior e, geralmente, com forte apelo massivo. Vale ressaltar que, mesmo Wisnik reforçando a importância e a validade da música massiva (lançando até considerações severas ao trabalho de Adorno, crítico ferrenho da indústria cultural, e reconhecendo a grandiosidade de Roberto Carlos), fica expresso na escolha dos seus objetos de análise (da música clássica e de canções de músicos como Caetano Veloso, Chico Buarque e Milton Nascimento) um alinhamento com o que é considerado um produto elitizado. Pode-se alegar que, na época, por exemplo, em que o texto “O minuto e o milênio, ou Por favor, professor, uma década de cada vez” foi escrito, um dos artistas citados, Caetano Veloso, estava começando a ser visto como um grande ícone da música brasileira e, devido aos festivais exibidos na televisão (grande divulgadora dos produtos massivos) possuía um apelo mais popular. Essa justificativa pode até ser acolhida, mas, no entanto, com o passar dos anos, a exposição desse mesmo cantor (e também de Chico Buarque, por exemplo) diminuiu e com isso o seu alcance popular⁵⁹ enfraqueceu. Hoje, quando se menciona o nome de tais artistas logo se lhes associa palavras como refinamento, qualidade musical e escuta realizada por poucos, uma audição selecionada. Acompanhando essas mudanças,

⁵⁹ Entende-se, aqui, como um artista que tem alcance popular aquele que possui uma divulgação expressiva nos meios de comunicação, tais como rádio e televisão, tem venda volumosa de CDs e de produtos atrelados ao universo musical (DVDs, por exemplo) – levando sempre em consideração que a vendagem de artigos musicais diminuiu bastante em consequência do avanço da pirataria – e proporciona ao público o acesso facilitado aos shows, que geralmente, são caros, se for levado em consideração o poder aquisitivo da maioria da população assalariada do País. Deve-se pontuar que esses índices são de difícil aferição e que, sozinhos, não são responsáveis pela identificação de uma maior divulgação de um artista. Fatores, por exemplo, como a facilidade de acesso à tecnologia musical fez com quase todo mundo pudesse fazer música e, com isso, através da internet, principalmente, divulgar seu trabalho. Houve, portanto, uma maior difusão de produtos artísticos de todo País, ampliando-se a visibilidade de ritmos como o calipso, que ficava somente restrito ao estado do Pará. O eixo Rio-São Paulo, nesse contexto, acaba sendo deslocado e revisto em sua hegemonia. Houve, portanto, uma multiplicação de potenciais artistas, que agora podem ser vistos ou, quando não chegam a ter repercussão nacional, podem ser consumidos em sua própria região.

Wisnik continuou escrevendo textos nos anos de 1990 (“A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil” e “Cajuína transcendental”) valorizando a canção desses compositores que, na contemporaneidade, alcançaram um status diferente em relação à década de 1960. O crítico identifica isso e salienta que

a chamada MPB era a via central do mercado de música popular no Brasil durante os anos 70 e começo de 80, depois teve o rock e teve uma multiplicação de linhas. Eu estou dizendo isso para que a gente analise o processo, e não porque a gente teria que ter ficado igual ao que era nos anos 60. Não se trata de saudosismo. De fato, teve um momento em que a música popular era um lugar de reflexão tanto sobre a vida quanto sobre o país e a própria canção. Era uma espécie de educação sentimental de grande porte e âmbito. E nisto ela perdeu a centralidade. Quer dizer, um disco do Lenine que acabou de sair tem canções fortes sobre o estado atual do Brasil, mas o contexto e o alcance são outros (WISNIK, 2006, p.212).

Ao identificar que, atualmente, a canção não tem o mesmo alcance se comparada à década de 1960, o crítico, acertadamente, sinaliza a nova posição assumida pelo produto musical em meio às mudanças relativas a uma nova forma de audição mais diversificada e, velozmente, descartável. Wisnik atribui qualidades à produção do cantor Lenine, mas destaca que essa potencialidade, devido ao contexto atual de consumo da arte, não reverbera como há 50 anos. Dessa forma, mesmo constatando que o destaque dado a artistas como Chico e Caetano, contemporaneamente, se deslocou, não sendo mais central como antigamente, Wisnik acaba sempre trazendo esses artistas para constituir o foco de suas análises, contribuindo para a permanência desses ícones na memória da cultura brasileira.

Em um programa gravado para o Instituto Moreira Salles, intitulado “O fim da canção”⁶⁰, Wisnik (2004) lembra que quando as músicas eram lançadas, no furor dos festivais, todos já sabiam cantar e ficavam ansiosos à espera de um novo hit de Chico ou de Caetano, o que não acontece hoje. Uma razão também para que o crítico concentre suas atenções nesse tipo de artista é a valorização de seus gostos e interesses, o que pode ser verificado no seguinte depoimento dado por Wisnik (2011):

nem pesquisador acadêmico ou jornalístico do campo da canção contemporânea, nem colecionador obsessivo de nada, nem estritamente profissionalizado nem suficientemente amador, presto aquela atenção flutuante de quem está envolvido na medida em que se deixa surpreender. É claro que aquilo que me chega, dessa forma, passa por todos os filtros e vícios da minha condição e do meu lugar, dos meus laços pessoais e dos

⁶⁰ Disponível no site <http://ims.uol.com.br/Radio/D375>. Acesso em: 24 de maio de 2012.

acazos. Não estou negando, evidentemente, que estou ligado às canções como compositor, intérprete e como alguém que pensa e escreve sobre elas. Mas estou longe de ser um mapeador sistemático. É assim que quero dizer de algumas coisas que me tocaram. A perspectiva é obviamente paulista.⁶¹

Esse olhar paulista, de fato, vai buscar o que fortalece as suas afinidades e o campo a que pertence. Dessa forma, ao falar sobre música popular, Wisnik está se referindo a uma produção de prestígio na sociedade e, ao mesmo tempo, está se filiando a essa elite cultural.

Além disso, verifica-se que em seus estudos o foco ainda recai, em alguns momentos, no movimento de elevação ao culto erudito dos objetos de estrato popular, numa tentativa de estetizar os produtos que, tradicionalmente, não ganham o prestígio social. Isso pode ser comprovado pelo reforço da constatação de que a música popular comercial somente ganha *status*, dentre outras coisas, por passar pelo trato criativo promovido pelo conhecimento erudito de seus compositores. Isso pode ser verificado tanto na dissertação *O coro dos contrários: a música na Semana de 22*, bem como no ensaio “Getúlio da Paixão Cearense”. Como foi já sublinhado, para Wisnik,

desde a década de 30, a música popular urbana veio sendo reconhecida ou construída como símbolo nacional. De Noel Rosa a Dorival Caymmi, Ary Barroso, e o samba-canção. Tudo isso dá um salto na bossa nova, que faz uma releitura radical dessa tradição por intermédio de João Gilberto, criando uma nova concepção harmônica que está ligada a Debussy, assim como também ao jazz (por Tom Jobim). Mudam-se as letras das canções, que passam a ser feitas por letristas com alguma formação literária, que leram Drummond, Mário de Andrade, ou como o próprio Vinícius de Moraes, que era um poeta do livro que migrou para a canção. Portanto, formou-se um tipo de música popular urbana dotada de uma nova concepção harmônica, poética, rítmica, vocal, e que teve enorme consequência sobre as gerações seguintes (BAÍA; DUARTE, 2006).

Essa leitura dos clássicos, feita tanto por João Gilberto ao interpretar Debussy, quanto pelos compositores posteriores à tradição da bossa nova que leram os modernistas, é responsável, segundo Wisnik, pela constituição da densidade encontrada na música popular urbana. E isso, também, os coloca numa posição de destaque por participarem de um grupo seletivo da sociedade brasileira que tem contato com o que é considerado “alta cultura”. Entretanto, vale ressaltar que, mesmo acentuando o valor de músicos já canonizados, o crítico não deixa de exaltar expressões pouco valorizadas, as quais quase

⁶¹ Esse comentário de Wisnik foi feito em sua coluna semanal no jornal *O globo*, cujo título é “Nova”, publicada no dia 01 de janeiro de 2011.

sempre, quando são estudadas, ficam reduzidas ao caráter negativo e pouco inventivo, como pode ser observado nos estudos dos produtos massivos (Exemplo: Roberto Carlos).

Em todos os seus trabalhos, Wisnik preza pelo didatismo, ao analisar os textos (musicais e literários) em sua imanência e também em interação com o contexto em que foi produzido. Nesse sentido, os ensaios “O minuto e o milênio, ou Por favor, professor, uma década de cada vez”, “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil” e “Cajuína transcendental” são definidos, segundo John Gledson (2005) “[...] até certo ponto pelos momentos de sua composição e os seus contextos imediatos”. Ao longo dos anos, a produção de Wisnik foi se aproximando, paulatinamente, dos estudos voltados para o popular (urbano e ligado a uma tradição da música popular brasileira – a MPB). Os trabalhos, por exemplo, produzidos na década de 1990, analisados nesse tópico, assumem como objeto de estudo a canção popular. Esses estudos, que passeiam pelas diversas formas de produções artísticas, ainda lidam com a dificuldade de articulação entre o erudito e o popular, pois não há, de fato, análises que busquem refletir sobre as tensões provocadas por esse contato. É mais comum observar, nesses trabalhos, os processos pelos quais os compositores da MPB, de forma criativa, conseguiram mesclar elementos de procedências diversas. Diante disso, deve-se levar em consideração que José Miguel Wisnik, apesar de ser pioneiro nos estudos sobre a música popular massiva brasileira, ainda não desloca e questiona mais incisivamente a hierarquização entre as produções eruditas e populares.

Baião de quatro toques⁶²

O diálogo entre críticos é sempre uma ótima oportunidade para conhecer seus posicionamentos e até desfazer mal entendidos. Para compreender um pouco as posições de Wisnik diante de situações que chegaram a ser um pouco polêmicas, faz-se necessário conhecer os contextos dos debates. Quatro dessas situações ficaram

⁶² Canção composta por Luiz Tatit e musicada por José Miguel Wisnik, criada a partir do mote principal da quinta sinfonia de Beethoven. O título da canção, gravada no CD *Pérolas aos poucos*, remete a um baião de quatro toques “carregadinho de premonição” assim como os quatro debates em que Wisnik esteve envolvido em situações distintas. Essa é uma oportunidade para observar quatro momentos em que suas ideias são colocadas em xeque e a forma através da qual o crítico desenvolve reflexões sobre isso.

registradas em livros, na internet e no jornal e podem agora servir de objeto de análise. A primeira querela escolhida já foi analisada no tópico “A mulher do atirador de facas” e se refere ao debate travado entre Wisnik e Silviano Santiago.

Outro debate teve como protagonista José Ramos Tinhorão⁶³ e as suas posições um tanto radicais sobre a música brasileira. Wisnik (1979) cita uma das desconsiderações do crítico em relação à bossa nova, por ser um tipo de música com ligações estrangeiras – o jazz – o que a tornaria indigna de participar como símbolo da cultura nacional. Em entrevista à revista *Época*, Tinhorão afirma que a “bossa nova é uma variante americana do samba. É tão brasileira como um carro ianque montado no Brasil. João Gilberto inventou um jeito de cantar para adaptar a música brasileira à maneira americana. João Gilberto é americano” (GIRON, 2004). O historiador musical é muito envolvido com as músicas de séculos distantes por acreditar que no presente não existe a genuína música popular brasileira. O envolvimento com as “raízes” o fez negar tudo que tivesse ligação com o mercado ou com os elementos internacionais. Por isso ele combate não só a bossa nova, como também o tropicalismo e o rock. Para Tinhorão (GIRON, 2004) a música popular brasileira inexistente e, num tom apocalíptico, diz não ver condições de aparecer nada de interessante no futuro. E segue afirmando que a variedade no Brasil hoje é transformar bumba-meu-boi em bumbódromo, o que faz com que ele sinta nostalgia de um “projeto cultural verdadeiro”, como o encabeçado por Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940, em que todo mundo cantava música brasileira, inclusive ele. Em meio a essa negação da produção musical brasileira recente, Tinhorão surpreende ao valorizar o *rap* como sendo um retorno ao canto e a redenção da palavra enquanto música. E ainda contextualiza uma possível proveniência do gênero de protesto: “o cantochão, por exemplo, é o *rap* da Igreja Católica: surgiu com os padres rezando sem acompanhamento. Mas a música brasileira já tinha o seu *rap*, a embolada,

⁶³ Historiador musical conhecido como boca maldita do século XX por ser severo em suas críticas em relação à música produzida nos últimos 50 anos, Tinhorão tem formação em direito e jornalismo. Em jornais e revistas protagonizou brigas com os famosos nomes da MPB, como Chico Buarque e Paulinho da Viola. Nascido em Santos, estabeleceu morada no Rio de Janeiro, onde desenvolveu seus trabalhos. Como resultado de sua pesquisa pelo que seria autêntico na cultura popular no Brasil e em Portugal, alimentou por muitos anos um grande acervo de sete mil discos, seis mil livros e uma grande quantidade de revistas e fotos, acervo vendido em 2001 para o Instituto Moreira Salles, que o digitalizou. O crítico musical publicou mais de vinte obras, dentre elas *A província e o naturalismo* (1966), *Música popular: um tema em debate* (1966), *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto* (1975), *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa* (1988), *A música popular no romance brasileiro: século XVIII, XIX e XX* (1992), *As origens da canção urbana* (1997), *Música popular: o ensaio* é no jornal (2001), *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu* (2001).

antes de os garotões de Nova York a reinventarem”⁶⁴ (GIRON, 2004). O pensamento do crítico é carregado de preconceitos e essencialismos bastante discutíveis quando se fala de cultura, e ainda mais a brasileira. Os avanços tecnológicos e do mercado impossibilitam o estabelecimento de uma produção hermética e sem adequações às novas lógicas de interações artísticas.

Referindo-se a essas questões, Wisnik (2004)⁶⁵ explica como as esferas contemporâneas do global não permitem que se pense mais em pureza artística, assim como o faz Tinhorão. O crítico uspiano não deixa de mencionar a dependência do modelo norte-americano, mas enfatiza o outro lado da moeda da mundialização que é o de produzir sujeitos culturais atrelados não só a uma região, etnia, cultura nacional ou classe social. Além disso, a música transformada em mercadoria de massa, continua Wisnik (2004), também promove regressão da audição em função da identificação do indivíduo com determinado gênero específico, levando-o a exibir uma escuta repetitiva, tema bastante discutido no livro *O som e o sentido* via Theodor Adorno. A posição adorniana, nas palavras de Wisnik (2004, p.323), tem “o grande mérito, entre muitos outros, de ser uma defesa (desesperada) da cultura, a contrapelo do economicismo e sociologismo mecânicos, mas baseada num horror fundamental à música popular comercial urbana que eu não tomo pra mim”. De fato, mesmo dentro dessa lógica, a música popular garante a autenticidade de seus usos e de uma renovada criatividade. Defendendo essa tese, Wisnik (2004, p.322) se coloca: “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”. Essa defesa do crítico, possivelmente, faz referência à produção da MPB (objeto de estudo de Wisnik), a qual se constitui como mercadoria, mas, no entanto, não segue padrões de uma produção em série, pois, a todo o momento, se reinventa. Vale ainda ressaltar que essa autonomia citada por Wisnik é relativa, pois está atrelada a certa dependência do mercado, pois a arte hoje se produz e se divulga através dele.

Não deixando de valorizar o trabalho daquele que para o crítico é o mais importante pesquisador e referência obrigatória para todos que desejam estudar a música popular brasileira, Wisnik (2004, p.324) discorda do seu “fundamentalismo

⁶⁴ Contudo, quando indagado sobre a autenticidade brasileira do cantor Marcelo D2 e do grupo Racionais MC, Tinhorão dispara: “Eles macaqueiam os americanos, imitam até mesmo as roupas deles. Os rappers do Brasil são como ‘breganejos’, que exploram a música texana” (GIRON, 2004).

⁶⁵ Debate com José Ramos Tinhorão no Encontro Nacional de Pesquisadores de Música Popular, realizado por iniciativa do MIS/Rio, em outubro de 2001 e publicado no livro *Sem receita*, em 2004.

sociocultural”, que defende uma identidade natural das classes populares afastadas do contato com a cultura estrangeira. Afirma o crítico:

Nesse esquema, dominador e dominado, ‘invasor’ e ‘invadido’, correspondem univocamente a criador e imitador: num economicismo galopante, que nega toda a dialética da cultura, no Brasil e no mundo, a criação é concebida como prerrogativa e atributo exclusivo do dominador econômico.

Dentro dessa lógica, então, não será permitido chamar de brasileiros movimentos como bossa nova e tropicalismo, já que mantêm intenso contato com o outro. Além disso, se perpetua o discurso platônico da cópia acrítica de produtos culturais, o que desvaloriza o País e apaga o potencial criativo do seu povo. Tinhorão acaba engrossando o discurso negativo diante do que é produzido no Brasil. Por outro lado, Wisnik eleva a música popular justamente pelo seu caráter híbrido entre canção popular e poesia de “alto nível”, observando o reconhecimento mundial de artistas como Tom Jobim e João Gilberto. Um exemplo citado por Wisnik (2004) e fora desse circuito clássico popular-nacionalista foi o *rap* de São Paulo, tendo como emblema o CD “Sobrevivendo no inferno”, dos Racionais MC’s. Além da MPB e do *rap*, ainda se verifica no Brasil a realização da música ligada à festa, ao entretenimento e à dança. É essa variedade artística que Wisnik (2004, p.327) marca como traço de singularidade brasileira no mundo, diante de países ditos avançados em que inexistem música popular e se supervaloriza a separação entre música de mercado e de “qualidade”, pois

sabemos que o comum, na maioria dos países ditos avançados, com a sua indústria cultural organizada e sua música popular morta há muito tempo, é a separação muito mais nítida entre música de mercado banal e música de qualidade em nichos culturais ou de mercado reduzidos.

No Brasil, no entanto, a difusão de música em grande quantidade e de qualidade ajudou até a forjar a modernização progressista do País. A indústria cultural já faz parte de maneira indelével da cultura. Numa reflexão sensata, Wisnik (2004, p.328) pontua que “se nós jogamos a ideia de que a cultura, enquanto tal, produz, apesar de tudo, diferença, contradições e vitalidade, não haverá nada a fazer com a globalização”.

Para finalizar, Wisnik (2004, p.331) se localiza do lado oposto ao de Tinhorão, que para ele não sabe pensar com nuances. Apostando que o crítico musical tenha lido o mesmo texto de 15 anos atrás no debate por serem suas ideias as mesmas do passado, o

vê ainda como um personagem de uma peça teatral do CPC da UNE. Traçando as diferenças entre ele e Tinhorão, o crítico afirma:

ele pensa que tudo que ele pensa é verdade, e eu duvido da verdade de qualquer pensamento, não por um relativismo universal, de cunho pragmático, mas porque é da estrutura do pensamento e da linguagem acercar-se, quando com método, de verdades que brilham e escapam (WISNIK, 2004, p.331).

A oposição entre os dois se destacou mais ainda quando, num apelo nacionalista e idealizador da pureza da cultura popular, Tinhorão deixou claro que não se tinha necessidade de se produzir *rap*, já que existia o cordel, a embolada e o repente (WISNIK, 2004, p.332). O que seria contraditório, como se vê acima, já que o historiador musical valoriza o *rap* na entrevista concedida à revista *Época*, em 2004. Wisnik (2004, p.333) afirma, então, que se considera, além de maior conhecedor do crítico, o responsável pela “única alteração substancial” das ideias de Tinhorão desde o início de suas críticas na década de 1960 por demonstrar para ele a riqueza do *rap* brasileiro. Disposto a pontuar a sua diferença em relação a Tinhorão, Wisnik expõe sua ideias de forma direta e tece suas críticas, elegantemente, mas sem medir palavras, sobre a postura retrógrada e essencialista do crítico.

Esse debate foi considerado como o início de uma discussão maior em torno do universo cancional. A crise dos moldes usuais da canção fez com que novamente Tinhorão, em entrevista para o Jornal *Folha de São Paulo* (Suplemento *Mais!*), em 29 de agosto de 2004, afirmasse que um tipo de composição ligada ao individualismo, “feita para você cantar e outras pessoas ouvirem se sentindo representadas na letra”, havia acabado, em meio à padronização coletiva de escuta promovida pelos novos recursos eletroeletrônicos. Num comentário, diga-se de passagem benjaminiano, Wisnik (2004, p.463) afirma acreditar que a canção “[...] existe meio a contrapelo do mundo, mas que extrai sua força disso mesmo”. Nesse mesmo ano, quatro meses depois, e no mesmo jornal⁶⁶, uma das vozes da aclamada MPB declara que a canção havia chegado ao fim, porque não se vê mais repercussão do cancionário tradicional.

⁶⁶ A entrevista de Chico Buarque, cujo título é “Chico contra o cinismo”, foi concedida a Fernando de Barros e Silva para o Jornal *Folha de São Paulo* em 26 de dezembro de 2004 e foi o veículo da hipótese do cantor sobre a possibilidade de uma crise da música a que vem se dedicando uma vida inteira. O compositor voltaria a debater o assunto, mas sem muitos acréscimos importantes em relação à entrevista para a *Folha* na série de DVDs, mais especificamente o número 7 (na parte dos “extras”, no tópico “Chico fala”) produzida por Roberto de Oliveira, sobre a obra de Chico Buarque lançada em 2005. O assunto ainda foi discutido por Francisco Bosco, em seu texto “Cinema-canção”, publicado no livro *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*, em 2007, e no ensaio “Cancionistas invisíveis”, de Luiz

Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado. [...] A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse por isso hoje parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até os anos 1950 e aí vem a bossa-nova, que remodela tudo - e pronto (SILVA, 2004).

Chico Buarque, o autor dessa declaração, ainda aponta o *rap* (elemento de rasura no discurso de Tinhorão) como um sinal da negação da canção como tradicionalmente conhecida, estando plasmada e aprisionada no século passado. O que se vem questionando, de fato, são o esgotamento formal e o deslocamento da função da canção, num contexto em que são modificados os aspectos culturais, ideológicos e até técnicos.

Em tempos de alarde em relação às finalizações em vários campos artísticos e do conhecimento (fim da arte, fim da história), a produção musical não poderia passar ileso diante de tantas transformações. Identificando também a canção como fenômeno musical do século XX, Santuza Cambraia Naves (2010) observa que a entrada de ritmos estrangeiros como o rock, o funk, o reggae e o *rap* trouxeram uma nova configuração no campo da música na década de 1980, se diferenciando de modalidades como a MPB e a bossa nova, as quais dão maior privilégio à harmonia e à melodia. Essa configuração permitiu esboçar que “esse predomínio do pulso deu margem ao debate sobre o fim da canção” (NAVES, 2010, p.19). Acalmando os ânimos em torno da situação, Luiz Tatit (2007, p.230) alerta:

não nos preocupemos com a canção. Ela tem a idade das culturas humanas e certamente sobreviverá a todos nós. Impregnada nas línguas modernas, do Ocidente e do Oriente, a canção é mais antiga que o latim, o grego e o sânscrito. Onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto. Diante disso, adaptar-se à era digital é apenas um detalhe.

Tatit, publicado na revista *Cult*, em agosto de 2006 e, posteriormente, compilado no livro *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. Em acréscimo a esses ensaios e entrevistas acerca do tema, Leonardo Lichote (2009), na matéria “Músicos e teóricos apontam o fim da canção”, cita o Cd *Dança-êh-sá*, de Tom Zé, de 2006, como local por onde também passou o debate do fim da canção. Um disco, que nas palavras de Jotabê Medeiros (2006) “não têm letras, só sons, cantos, acalantos, vocalizações, gargarejos, interjeições. Há momentos em que parece um festim dodecafônico, tem horas que tudo se desmancha num frevo pernambucano, tem hora que o forró come solto, com Jarbas Mariz esfolando um triângulo”.

Essas são as palavras de um músico e semiologista que dedicou sua carreira acadêmica ao estudo da canção popular, dos cancionistas (termo criado por ele) e do universo que rodeia essa manifestação. Com o olhar privilegiado de quem tem anos de pesquisa na área, Tatit (2007, p.231) acredita ser um equívoco dizer que o *rap* está tirando o espaço da canção “[...], pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações ‘românticas’ da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima”. Sendo o *rap* um tipo de canção, o que se pode concluir é que o contexto musical ganha “vitalidade” com esse gênero corrosivo e cortante. Contudo, como é bem lembrado pelo jornalista que fez a entrevista com Chico Buarque, Fernando de Barros e Silva (2009), “tomar o ‘fim da canção’ ao pé da letra, pelo calor de face, parece tão equivocados quanto imaginar, na ponta oposta, que estamos diante de um artifício retórico, um mero truque de linguagem”, portanto, não se deve colocar uma possível resolução da questão em polos extremos de explicação. Silva (2009), então, reforça a ideia de que

[...] o argumento (de Tatit) 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. Em ambos os casos, para falar naquela outra língua em desuso, falta negatividade à reflexão.

É importante salientar que tomar as reflexões acerca do caso “fim da canção” como meramente dicotômicas não resolve o impasse, e impede que o debate seja deslocado para outras questões que rondam a querela. Não só no Brasil, mas ao redor do mundo as transformações que se operaram na tecnologia de informação e na divulgação dos produtos gerados por essas metamorfoses deslocaram o modo como se recebia a arte e a sua importância na sociedade. Nos tempos dos festivais da década de 1960, palco da divulgação da MPB, havia um apelo generalizado para a audição da música produzida na época. Mais que um envolvimento temporário, ligado ao lazer, estar inteirado do ambiente musical era ser crítico e combatente das causas sociais. Contemporaneamente, se verifica outro estado de coisas, que Lorenzo Mammì (2007, p.233) observou como o começo de uma nova etapa:

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 Nazareth a Chico e Caetano, já se fechou.

A variedade musical hoje é tão grande que não se tem um ou dois nomes destacáveis, mas uma infinidade de criadores dispersos numa superfície digna de um indivíduo eclético. A relativização do cânone dispersou a valoração desse status que hierarquiza e acaba separando as produções. Analisando essas tensões contemporâneas, Wisnik (2009) sistematiza essa problemática da posição da canção hoje, de forma didática, numa série de aulas-show⁶⁷. Não concordando com o fim da canção, o crítico afirmou que se a palavra cantada está em todas as culturas e é tão universal quanto a língua, não se trata de pensar que a canção está em vias de acabar. Ao citar o *rap*, esse gênero rítmico e quase sem variação melódica (e só dessa forma pulsante é que as palavras ditas pelas letras ganham força), o classifica, assim como o fez Chico Buarque, como interferência na transformação da canção. Produto importado dos guetos norte-americanos, o ritmo e a poesia encontraram também no Brasil um espaço marginal, de negros e excluídos para florescer. E ainda interagindo com outras lógicas, como o samba, o *rap* ganhou repercussão nacional através do grupo Racionais MC's, obtendo o estatuto de grande acontecimento cultural dos anos de 1990.

Tudo isso, segundo Wisnik (2009), serve para afirmar que o *rap* também é música e que ele não provocou o fim da canção, mas consiste em outra forma de afirmação musical. O que de fato se nota, observa o crítico, é que hoje não se presta mais atenção no cancionário como antes (WISNIK, 2009). Na década de 1960, por exemplo, havia uma mobilização em torno de certos músicos e isso se aplicava de uma forma mais ou menos generalizada. Todos sabiam cantar as canções de grande sucesso, que também eram de grande apuro técnico. Ouvir os últimos CDs de Chico ou Caetano é descobrir até que ponto a canção pode chegar a seu apuro formal, no limite de sua expressão, ao mesmo tempo em que se deixa de prestigiar, mais detidamente, esse tipo de construção musical. A título de exemplo, no programa realizado no Instituto Moreira

⁶⁷ Essa série foi gravada pelo Instituto Moreira Salles, que a disponibilizou em seu *site*, em 7 de abril de 2009, com o nome de *O fim da canção*. O parceiro da empreitada foi Arthur Nestrovski, que participa há muito tempo das performances com seu violão, e apresentando seus conhecimentos teóricos. As aulas que foram gravadas em quatro blocos (Promessa de felicidade, Visões do paraíso, Tropicália e O fim do fim da canção) não têm, segundo Wisnik (2009), o intuito de fazer um panorama da música brasileira, mas um mergulho em certos temas históricos relativos à canção. A repercussão de tal empreendimento foi tão grande a ponto de o Jornal *O Globo* publicar uma reportagem (“Músicos e teóricos discutem o fim da canção”) sobre o assunto no início do curso, em 12 de abril de 2009 e, ao seu término, a *Folha de São Paulo* preparar, em 6 de julho de 2009, no caderno *Mais!*, uma matéria (“Canto pra quem?”) dedicada ao tema.

Salles, Arthur Nestrovski (2009), explica que na canção *Subúrbio*, de Chico Buarque, a utilização da técnica de composição tinha chegado ao seu limite, pois os intervalos melódicos e a aceleração harmônica preenchiam todos os espaços possíveis, fazendo com que o cromatismo fosse levado aos extremos. Em contraponto, na letra, a referência ao morro como local de ausência (“não tem frescura, nem atrevimento/lá não figura no mapa”⁶⁸) sugere a desigualdade social, cantada por aquele que está do outro lado do morro. É o que Marcelo Coelho (2006) considera como sendo “[...] um certo mal-estar, que afinal é de todo sujeito que, sem abrir mão de seus privilégios, reconhece que a situação brasileira é insustentável”. Para além do desnível social, identificar os paradoxos do Brasil é estar dentro do jogo a tal ponto que ter um público que perceba a virtuosidade e a complexidade técnica de sua música é quase impossível num País que, em sua maioria, ainda precisa saber ler e escrever de forma mais eficaz. A situação acaba chegando ao ponto que o próprio Chico canta no fim da sua canção: “perdido em ti/eu ando em roda/é pau, é pedra/é fim de linha”. Para Wisnik (2009), não há avaliadores musicais hoje que percebam isso, devido à complexidade a que tal arranjo chega, talvez não porque ninguém queira, mas porque não há possibilidade de se suportar essa avalanche de informações diárias e ainda avaliá-las. Além disso, ao lado de canções mais elaboradas como essas, as músicas contemporâneas não se encaixam mais no modelo voz e violão, antes idolatrado, porque elas incorporaram outras sonoridades e disposições.

Em meio a essa discussão, o que se destaca no discurso daqueles que acreditam no desaparecimento da canção é também a negação de outras formas de fazer música, como o *rap*. Curiosamente, este último é de proveniência popular e aos poucos vem ganhando relevância quando o assunto é música. Portanto, ao que parece, há um desconforto nessa expansão dos artistas dos guetos e uma consequente apreensão dos consagrados de perderem espaço privilegiado no consumo musical. Já ficou comprovado, no entanto, através das considerações de especialistas como Luiz Tatit e Wisnik, que o que acontece hoje é a expansão das variedades cancionais e não o término delas. Houve, portanto, um deslocamento das produções musicais e uma maior pulverização, principalmente através da internet, das novidades no campo artístico. Não há mais o festival da Record, mas, sim, os pequenos eventos de grande repercussão na vida cotidiana.

⁶⁸ Letra completa no anexo dessa dissertação. Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 12 de outubro de 2011.

No ambiente da coluna jornalística se passou outro debate, ou quase um diálogo entre amigos que esclarecem as suas divergências. O tema girou em torno do tal “gênero absurdo” cunhado por Francisco Bosco⁶⁹ (2010) na sua coluna semanal do Jornal *O Globo*. O crítico diferencia letra de música, que tem como finalidade a melodia, e o poema, que teria a si mesmo como ponto de chegada. O absurdo estaria no gênero letra de música, que sofreria da ausência da melodia, pois,

uma vez que se dirige ao acabamento, não de si, mas da canção, e entretanto não conta ainda com a parte (a música) junto à qual, através das operações do para recíproco, formaria a totalidade da canção, não possui em seu processo de escrita nenhum critério confiável que possa assegurar o seu estar-pronta (BOSCO, 2010).

Portanto, para o crítico, escrever uma letra antes da melodia é produzir um produto inacabado e impossível de existir. Musicar uma poesia, então, segundo Bosco, é mais complicado ainda, já que a obra poética foi feita para se auto-completar e não para entrar em simultaneidade com outra linguagem. Bosco (2010) só pode concluir então que “a letra nunca é anterior à música”, elas se produzem quase que paralelamente. Fora disso, o que ocorre, de acordo com Bosco (2010), é o seguinte:

tão logo alguém se lança nesse estrambótico gênero, ou desiste rapidamente, ou chega a um fim que não termina, que não se declara, que não nos liberta da escrita, que paradoxalmente se adia: um fim que, findo, contudo se prolonga, voltando à música que pode ou não efetivar seu fim como fim estético: acabamento, definição, por-se de pé. [...]. Daí o mal-estar incontornável desse gênero: sente-se que afinal escreveu-se pouco, em sentido obviamente não quantitativo – algo como uma ejaculação precoce ou um coito interrompido: trata-se de um gênero que proíbe o gozo. Ou que pelo menos o situa num lugar incerto e longínquo: a canção, uma vez surgida através da música que se sobrepôs à letra. Mas aí o absurdo se estende e se agrava: é como um gozo exterior a seu corpo, que se consumou in *absentia*.

O discurso do crítico, portanto, só endossa a utopia de uma inspiração poética cuja função seria a de produzir obras de arte completas a partir da criação simultânea de letra e melodia.

Na mesma semana da publicação desse artigo, Wisnik⁷⁰ (2010) começa a travar um diálogo com Francisco Bosco sobre o tema. Inicia o seu artigo com uma frase,

⁶⁹ Texto escrito para a coluna do jornal *O globo*, cujo título é “Um gênero absurdo”, publicado no dia 3 de novembro de 2010.

⁷⁰ Texto escrito para a coluna semanal do jornal *O globo*, cujo título é “Alta ajuda”, publicado no dia 6 de novembro de 2010.

sintetizando a razão de tanta desvalorização da melodia a favor de uma sutil elevação do poema: “A poesia do ocidente faz do poema o lugar de uma ausência, e dessa ausência a sua autoridade”. Depreende-se que essa ausência é produto da auratização secular da arte literária, que promove tanto o afastamento como um endeusamento daqueles que a produzem e também da falta da música, que secularmente foi associada ao fazer poético (não é a toa que o gênero poético é lírico, pois esse era acompanhado por uma lira). No início da abordagem, Wisnik faz questão de valorizar os escritos do crítico, mas acaba por deixar escapar a possível causa de tanta angústia de Bosco:

acostumado a acompanhar os argumentos construídos e equilibrados do colega de coluna, sempre voltados ao esclarecimento da experiência compartilhada e ao estabelecimento de princípios de valor geral (Francisco Bosco está criando um gênero próprio que poderíamos chamar de “alta ajuda”, que eu admiro e invejo), estranhei com interesse a sua ênfase meio deslocada no absurdo do gênero canção como um impossível gozo. O exagero não ficava caracterizado se era teórico ou confessional, embora ficasse claro que estava ligado à sua experiência de letrista, de quem escreve letras para que outro musique, pondo-se necessariamente na condição de uma espécie de poeta incompleto que não chega a ser músico (WISNIK, 2010).

Sabe-se nesse momento que o próprio Bosco só faz letras e não melodia e esse seria então o possível incômodo provocado pelo modo específico de se fazer canções. Wisnik, então, evoca Mário de Andrade, que discute um pouco sobre esse embate entre música e poesia, mas atrela esse fato à renúncia do escritor à música para se transformar num estudioso dela. Como a querer solucionar o problema sem dar solução, Wisnik evoca o “pneuma”, o sopro que vem do coração e harmoniza de uma vez só a palavra e o som. Dorival Caymmi, com sua música evocadora do vento, e “Doce sereia”, de João e Francisco Bosco, são elencados como exemplos.

Mas não para por aí, o diálogo continua no artigo seguinte de Bosco⁷¹. Primeiro, o crítico se mostra contente, por saber que um de seus mestres lê seus textos e, apesar de elogiar os argumentos de Wisnik, constata que seu argumento central não ficou claro, precisando, portanto, ser esclarecido. Logo se faz a afirmação de que em nenhum momento se falou de canção como gênero absurdo, mas em uma situação específica, em que existe “a escrita de um texto, chamado pelos letristas de ‘letra’, sem que haja música, isto é, na ausência desta, antecipando-a, convocando-a, imaginando-a” (BOSCO, 2010). O absurdo para ele é teórico e prático, pois o gênero letra de canção

⁷¹ Artigo escrito no dia 10 de novembro de 2010 para a sua coluna no Jornal *O globo*, tendo como título “Joi d’amor”.

presume sua inter-relação com a música, totalizando-se numa canção. Portanto, se ainda não existe música não se pode falar em letra de música. Isso seria uma experiência incompleta. É como se bastasse escrever de forma mais rítmica, mais redundante e musical para se ter uma possível letra ideal para se musicar. E mais: qualquer texto pode ser musicado e, para exemplificar tal fato, Bosco se lembra da canção de Wisnik feita a partir do poema *Anoitecer* de Carlos Drummond de Andrade, onde música e letra se co-pertencem, virando uma coisa só. O elemento “essencial” está na existência da música, mesmo que ela venha simultaneamente com a letra ou depois desse ato.

A finalização desse “tema infundável”, aconteceu com um artigo de Wisnik⁷² que se inicia mostrando ser esse espaço do jornal propício à conversação, no campo da amizade (“gênero superior do esclarecimento” não reconhecido pela crítica jornalística). Wisnik reforça mais uma vez que identifica o “desabafo confessional” do letrista Bosco, que não faz música, mas que não expressa isso claramente no artigo da coluna. E para explicar que, de fato, já existe a canção na letra de música antes mesmo de ela ser musicada, o crítico convoca Pierre Lévy e os conceitos desenvolvidos no seu livro *O virtual* para dar embasamento teórico ao seu intento. A distinção entre real, possível, virtual e atual ajudam a perceber que o “processo poético, como todo processo criativo, convoca o objeto virtual a entrar na realidade – ele chama a chama, beijo na língua da língua” (WISNIK, 2010). A existência se atualiza no processo. Conclui-se, então, que na letra já existe a chama da canção, já se configura o chamado da música. Num afã ainda mais didático, Wisnik usa a música de Bosco feita em parceria com o pai, João Bosco, “Doce Sereia”, para servir de metáfora do entre-lugar que se situa entre o virtual e o atual, que desaparece e aparece na ação dessa mulher das águas. Com a segurança de quem compõe música e escreve letra, Wisnik fala com certa propriedade desse processo, muitas vezes, inexplicável. Tenta de certa forma não ser tão incisivo em suas afirmações, ao contrário de Bosco, que afirma como se tivesse pleno conhecimento de causa. A preocupação também é de não separar forma e conteúdo, já que para Wisnik a letra conteria em sua estrutura a melodia.

A participação nessas quatro polêmicas demonstrou, em grande parte, a disponibilidade de Wisnik para dialogar e assumir em ambiente público as suas opiniões. Os debates, de um modo geral, giraram em torno da canção e da sua importância na cultura brasileira. Ao deixar clara a possibilidade da invenção da canção

⁷² Texto, cujo título é “A chama e o chamado” e que foi escrito para coluna semanal do Jornal *O globo*, com publicação no dia 13 de novembro de 2010.

a partir da interação entre letra e melodia, Wisnik busca esclarecer as dúvidas de Francisco Bosco, referentes ao gênero que não é tão absurdo assim. Quando a questão gira em torno do *rap*, os argumentos mais formais da técnica musical e históricos, que validam o contato entre produtos estrangeiros e nacionais (mesmo o *rap* sendo norte-americano, quando foi exportado para o Brasil se deparou com outro tipo de contexto e, a partir disso, criou-se uma nova forma de expressão, um novo *rap*) servem tanto para desmontar as afirmações radicais defendidas por Tinhorão, quanto para refutar a morte da canção (defendida por Chico Buarque) por essa estar, na atualidade, ainda mais renovada e diversificada, devido à emergência, justamente, do *rap* e de tantos outros ritmos. Curiosamente, a única polêmica em que houve uma situação de desconforto, por parte de Wisnik, foi justamente aquela que aconteceu em torno da música massiva de Roberto Carlos: o crítico não aceitou os argumentos de que teria assumido uma posição falocêntrica, nas palavras de Silviano Santiago, e reagiu de uma forma não tão aberta ao diálogo, ao demonstrar que seria inaceitável tal afirmação. Em favor de Santiago, é importante registrar que o fenômeno Roberto Carlos é um dos raros momentos em que Wisnik se propõe, de fato, a estudar mais detidamente um caso que até os dias atuais se configura como sendo de forte apelo popular. E o único em que ele incorpora a fala feminina.

Mestres cantores⁷³

Não há como deixar de refletir sobre a produção de José Miguel Wisnik sem mencionar sua experiência como cantor e compositor de canções. Ficar distante do ambiente dos concertos e dos conservatórios que o formaram durante a infância e a adolescência, não o deixou, em sua carreira, restrito ao universo das análises e das pesquisas literárias e musicais. Contudo, entre a gravação de sua música *Outra viagem* para o Festival Universitário da Record em 1968 e o lançamento de CDs de sua autoria, Wisnik (2004, p. 454) acreditava não ser um profissional da canção:

⁷³ Canção gravada para o CD *José Miguel Wisnik* de 1992. O tema da música gira em torno da dupla habilidade daqueles que são músicos e ao mesmo tempo servem à docência. É o caso do próprio Wisnik e do parceiro dessa composição, Luiz Tatit, e de tantos outros artistas brasileiros que se envolvem em múltiplas jornadas.

depois, quando vim a mostrar músicas – porque durante esse tempo eu me considerei um músico amador, que só tocava em casa, pra mim mesmo e para alguns amigos, a quem eu mostrava algumas composições, de quando em quando –, mas depois fui me cercado de pessoas que eram músicos, como o Luiz e o Rumo⁷⁴ e o Arrigo (Barnabé). E só então me dei conta de que a música continuava lá. E ela veio à tona, como uma coisa assumida.

É importante salientar que os depoimentos, em sua grande maioria, são narrativas e, nesse sentido, prezam pela construção de sequências empolgantes, que dão o tom apoteótico do enredo (“E só então me dei conta de que a música continuava lá. E ela veio à tona, como uma coisa assumida”). Se o crítico, simplesmente, relatasse que sempre se considerou músico, o seu discurso, provavelmente, não teria o mesmo impacto e atenção.

Depois de compor canções para diversos artistas como Elza Soares, Ná Ozzetti, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gal Costa, Zizi Possi, Maria Bethânia, Mônica Salmaso, Eveline Hecker, Zélia Duncan, Djavan e outros artistas, Wisnik lançou seu primeiro CD em 1992⁷⁵, com o seu próprio nome e foto na capa. Ainda de forma tímida, a sua voz é escutada em meio a vozes femininas (por exemplo, Ná Ozzetti), e num tom quase para dentro, como a querer esconder o muito que tem para mostrar. Das quinze músicas, apenas seis são cantadas somente por ele. A maioria das composições é lenta, se restringindo ao piano e ao violão, mas não faltou espaço para as guitarras rasgadas (*Subir e Voo cego*), para um rap (no meio da música *A primeira vez, mamãe, que eu fui ao cinema*), para uma bem clássica – destaque para os violinos – com direito a letra feita da tradução de poema de Adam Mickiewicz composta por Paulo Leminski (*Polonaise*), outra inusitada, quase declamada, feita sobre o poema de Verlaine e Rimbaud para a peça *As Boas* de Jean Genet (*Soneto do olho-do-cú*) e um sambinha meio latino (*Mestres cantores*). Em quase todas elas o piano está presente. As temáticas giram em torno dos descaminhos do amor e da melancolia. As parcerias foram feitas com Ricardo Breim, Paulo Neves, Paulo Leminski, Luiz Tatit, Zé Celso Martinez e Marcelo Drummond. O disco, portanto, é um misto de gêneros, um diálogo entre violino, pandeiro, sanfona e piano, que tenta dar conta do que é a diversidade da música

⁷⁴ Considerado como participante da vanguarda paulistana, o *Rumo* era um grupo composto por diversos músicos, alunos da Escola de Comunicação e Artes da USP, dentre eles Luiz Tatit, Ná Ozzetti, Hélio Ziskind, e outros. Entre o seu surgimento em 1974 até a sua dissolução em 1991, foram gravados sete CDs, e sua formação original de modificou.

⁷⁵ Gravado pela produtora Camerati.

brasileira. Uma complexidade de arranjos faz com que as melodias se desencontrem, trazendo um elemento de estranhamento e atração para o ato da escuta.

Oito anos depois, um novo CD surge, fazendo a fusão de duas cidades diferentes em seu título: *São Paulo Rio*⁷⁶. Essa geografia perpassa a concepção das canções que são caracteristicamente paulistas, mas que ao mesmo tempo carregam uma leveza do samba carioca. Contudo, Wisnik sinaliza o seguinte: “eu não tive a intenção de fazer um disco programático sobre relações entre São Paulo e Rio, mas essa questão já me perseguia há muito tempo, de vários modos” (CALADO, 2000). O design da capa sintetiza esse dois pontos fortes: a onda do mar passando por cima de um viaduto. Diferentemente do CD de 1992, Wisnik assume mais os vocais (canta sozinho em 9 canções), o que parece demonstrar um desprendimento maior para se lançar na aventura musical. As vozes femininas, no entanto, ainda são destaque (presentes em 6 canções), dentre elas Elza Soares⁷⁷ com o seu *Comida e bebida* (composição de Wisnik em parceria com Zé Celso Martinez Corrêa, baseado num trecho de *As bacantes* de Eurípedes). Apesar de ter muitas músicas no embalo do samba (pode-se citar *Viúvo*, *Efeito samba*, *Inverno* dentre outras), o disco ainda prima, assim como o primeiro, pela variedade de estilos. O rap (*Relp*, com participação de Arnaldo Antunes), o fado (*Terra estrangeira*), o tango (*O sol enganador*), um estilo meio árabe (*O tapete*), sem faltar o tradicional piano ladeado por violinos (*Por um fio*, *Para Elisa* e *Outono*, que tem nos seus primeiros versos uma tradução livre de versos de Verlaine). A referência à poesia também aparece em *Viúvo*, em que a frase “te amarei eternamente e ainda depois” veio de Heine. E ainda coube somente a voz do músico em *O tempo não acabou*. Os temas amorosos e ligados a perdas e tristezas são muito fortes nas letras e melodias. Os parceiros são quase os mesmos do CD anterior, com a inclusão de Alice Ruiz, Guilherme Wisnik e Suami Junior. Ainda pretendendo ser eclético, Wisnik começa a ter mais autonomia como cantor, e segue experimentando outras sonoridades que não somente as clássicas.

Três anos depois, por força de um convite da gravadora Maianga, através de Sérgio Guerra, surge *Pérolas aos poucos*. Diferente dos outros dois, que foram planejados e demandavam uma organicidade, esse disco teve que ser feito em 6 meses, mas trouxe o que Wisnik tinha de mais entranhando na sua relação com a música: o

⁷⁶ CD lançado pelo selo Mainga em 2000.

⁷⁷ Nessa mesma época, Wisnik produziu o disco de Elza Soares, *Do coccix até o pescoço* (Maianga, 2002).

piano. O que ele bem observa ao afirmar que no CD *Pérolas aos poucos*, “seja qual for o gênero da canção, tem algo em comum entre elas, que está no piano, e a música nasce dali” (Wisnik, 2004, p.477). O encarte traz uma imagem abstrata, feita por Zé Tatit, fazendo referência, talvez, ao próprio título que exprime a arte como se fosse um objeto distante, sem percepções claras e, quem sabe, de difícil entendimento. As vozes femininas dessa vez apareceram bem menos (apenas em quatro músicas), dando destaque à voz de Wisnik, que também contou com a participação de Caetano Veloso na canção *Assum branco* (mix de *Assum preto* com *Asa branca*). Apesar da centralidade no piano, mais uma vez há uma variedade de estilos (não tão herméticos em uma lista fixa de características) desfilando no CD: ijexá (*Primavera*), forró (*Baião de quatro toques*), samba (*Sou baiano também*⁷⁸) e até um axé (*Presente*). Os assuntos abordados nas músicas não fogem muito ao que vem sendo feito desde o primeiro CD, girando em torno do amor e da melancolia⁷⁹. Duas canções (*Sem palavras* e *Pérolas aos poucos*) são instrumentais, o que denota, nesse caso, a proximidade com a música clássica, focada na mensagem melódica. Os parceiros novos desse disco são Nelson Ferreira e Jorge Mautner. Dentre tantos destaques, a música *Anoitecer*⁸⁰ tem uma especificidade, por ter sido um poema de Carlos Drummond de Andrade transformado em canção⁸¹. Quando indagado por Luiz Tatit sobre a repercussão do disco, que, provavelmente, apesar do grande potencial, não iria alcançar o grande público, Wisnik (2004, p.478) explicou:

eu acho que fazer este tipo de música é estar num entre-lugar qualquer entre a grande canção de massas e a poesia de livro. Aí você [Luiz] fala que um disco desses deveria ser ouvido por mais gente etc.; por outro lado, um livro de poesia dificilmente teria essa prontidão, essa irradiação e repercussão. Eu

⁷⁸ Nessa música com caráter biográfico é demonstrada a intenção de Wisnik de entrar numa tradição de musicalidade baiana.

⁷⁹ Fato já mencionado por Noemi Jaffe no texto “José Miguel Wisnik”, publicado no livro *Música popular Brasileira*, organizado por Arthur Nestrovski em 2002.

⁸⁰ Essa canção também foi analisada em sua especificidade composicional no artigo “A canção popular brasileira através do olhar de Wisnik” de Líliliana Harb Bollos, em 2005. Segundo a estudiosa, “ao musicar *Anoitecer*, Wisnik consegue retratar essa atmosfera trágica que está no poema de Drummond e consegue ir além da obra literária, criando um espaço intermediário entre as duas artes, produzindo, assim, uma terceira obra. Aqui, temos a impressão de que literatura e música integram-se uma à outra. Na canção, as palavras são sussurradas ao final das frases, quase não-ditas, colocadas em tempo fraco, em síncope, dando a impressão de que não deveriam ser ditas. O piano repete a mesma melodia da voz, uma oitava acima e, à medida que a canção avança, um novo elemento, como o som dos sinos tocado pelo teclado, é acrescentado ao arranjo a cada nova estrofe, do mesmo modo que o poema de Drummond avança do espaço da cidade às multidões, da paz à morte” (BOLLOS, 2005).

⁸¹ Wisnik ainda transformaria em canção um poema de Oswald de Andrade (*Flores horizontais*).

acho importante a aceitação e a valorização desse lugar. Muitas vezes aparece a pergunta: não se fica insatisfeito quando se faz uma música que teria uma vocação para ser mais ouvida e é menos ouvida do que poderia? Claro que sempre poderia ser, deseja-se que sim, mas não é essa a questão. O negócio está num entre-lugar mesmo, onde qualidades e quantidades se cruzam de um jeito tal que você já não sabe mais exatamente que lugar é esse. E essa constitui uma situação muito brasileira, a ser afirmada, não é? A ser assumida. Então... O Djavan canta “Pérolas aos Poucos” no show dele.

É interessante perceber que Wisnik compara o CD dele à poesia, que é lida por poucos e ainda faz questão ao final do seu discurso de deixar claro com que linhagem musical dialoga: a da canção consagrada de Djavan, um dos ícones da tradicional música popular brasileira. O próprio título do CD sintetiza a dimensão do alcance da produção de Wisnik. Além de ser para um grupo pequeno, é considerado como algo precioso, de qualidade. Ele argumenta também que essa expressão se refere à própria música em sua composição, que vai decantando processualmente, isto é, aos poucos (WISNIK, 2004). A sensação é de que existe um auto-elogio por participar desse grupo restrito que consome e produz um tipo de objeto cultural que não está na lógica da indústria cultural (no tocante ao consumo em grande escala), título que faz referência a um conhecido entretenimento vazio e sem valor. Wisnik se coloca, explicitamente, nesse lugar que ele próprio estuda, de um cancionista da música popular urbana, com toda a sua pujança e potência de expansão, mas que acaba ficando, contraditoriamente, presa a nichos.

Com o objetivo de lançar em um único projeto musical uma grande quantidade de músicas, Wisnik lançou, em 2011, *Indivisível*⁸², CD duplo, que tem no próprio nome a atitude do músico diante dos seus objetos de estudo e de desejo. O quarto álbum de sua carreira é todo cantado por Wisnik, denotando aí já certa autonomia da voz em relação aos outros álbuns. São 25 músicas lançadas em tempos em que as gravadoras sofrem com a crise resultante da pirataria e do fácil acesso às canções na internet. Para além de ser comprado, o intuito é ser escutado, já que existe uma página na internet em que qualquer pessoa pode ouvir todo o CD⁸³. Cada disco se concentra em um instrumento musical: em um, o violão de Arthur Nestrovski é o destaque e, no outro, o piano de Wisnik é a grande estrela. As parcerias são basicamente as mesmas dos outros

⁸² Gravado pela Circus, o Cd foi produzido por Alê Siqueira e contém faixas autorais, versões e parcerias.

⁸³ Para ouvir as faixas do CD, acessar: <http://zemiguelwi.dominiotemporario.com/>. Acesso em: 12 de agosto de 2011.

discos, com acréscimo de Guinga e Chico Buarque, com quem canta a faixa *Embebedado*. Muitas das músicas já tinham sido gravadas em CDs anteriores ou foram feitas para espetáculos teatrais e de dança. A música título foi resultado do cruzamento entre a melodia de Wisnik e de um poema do designer André Stolarski, baseado no ensaio “Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados)”, do próprio Wisnik, publicado no livro *O Olhar*, de 1998.

O destaque fica para o design gráfico da capa, idealizado por Elaine Ramos, pois entra em diálogo com a ideia de indivisibilidade ao brincar com a ligação entre as letras J, M e W e também com um ímã que gruda os dois discos, formando quase uma única coisa, o objeto CD. Envolvendo tanta simbologia, nesse disco coube música que descreve os instrumentos de trabalho de seus compositores (*O primeiro fole*, feito em parceria com Marcelo Jeneci), uma brincadeira com a *Tristeza do Jeca*, de Angelino de Oliveira, num tom autobiográfico (*Tristeza do Zé*, feita em parceria com Luiz Tatit), e até uma referência ao “pobre diabo” dostoievskiano (*Sem fundos*). Cabe também citar o hino anti-homofobia (*Adão e Eva ou marchinha da família*, composta por Ana Tatit e Zé Tatit), a versão de Arthur Nestrovski para peças de Schubert e Schumann para a canção brasileira (*Serenata*), música para a montagem de *A serpente* de Nelson Rodrigues (*A serpente*) e uma homenagem a um jogador da seleção brasileira (*Sócrates brasileiro*). Como não poderia deixar de ser, alguns poemas foram musicados (*Os ilhéus*, sobre um soneto de Antonio Cícero; *Mortal loucura*, do poema de Gregório de Matos; *Tenho dó das estrelas*, sobre poema de Fernando Pessoa). Mais uma vez ele trava essa relação entre literatura e música em suas canções e assume de vez o piano. Até as canções que se centralizam no violão estão mais ligadas a um estilo bossa-nova, sendo diferente no quesito variação de estilos, percebido nos outros discos. Essa produção foi uma oportunidade de o músico unir em um mesmo compacto as canções entoadas nas aulas-show.

Longe da densidade dos ensaios e do aspecto compacto de um disco⁸⁴, as aulas-show podem dar vazão ao lado performático do artista Wisnik⁸⁵. A apresentação é um

⁸⁴ Além dos quatro CDs autorais, Wisnik produziu trilhas para as apresentações de dança do *Grupo Corpo*, sobre Ernesto Nazareth (1993), uma parceria com Tom Zé (*Parabelo*, 1997), outra em colaboração com Caetano Veloso (*Onçotô*, 2005) e a mais recente, em parceria com Carlos Núñez sobre as cantigas de Martim Codax (*Sem mim*, 2011). Para o Teatro *Oficina*, Wisnik fez música ao vivo para os espetáculos produzidos por Zé Celso Martinez: *As boas* (tradução livremente criativa de *Les bonnes*, de Jean Genet), *Ham-Let*, música para *Mistérios gozosos* de Oswald de Andrade, canções para a maioria de peças que se seguiram e também para a peça *Pentesiléias*, de Daniela Thomas, dirigida por Bete Coelho. O curioso é que ele identifica essa parceria com Zé Celso como sendo uma realização da vontade de ter se envolvido mais com o tropicalismo: “Quando eu fui fazer *As Boas* com Zé Celso (em 1991), isso era a

misto de explicações didáticas sobre o universo cancional brasileiro, aliadas à execução de músicas que, de certa forma, exemplificam o que está sendo explicado, mas ao mesmo tempo, criam uma atmosfera de espetáculo musical. Quase sempre acompanhado pelo também músico e professor Arthur Nestrovski, nesse momento Wisnik funde explicitamente suas vocações de professor e cantor/compositor. Não deixa de ser também uma oportunidade de ele dialogar com os artistas consagrados da MPB, através das canções e a partir disso entrar numa tradição de músicas já eternizadas pelo cancionário nacional. No entanto, esse empreendimento, estranho ao meio acadêmico, foi considerado, segundo Wisnik (2011), uma aberração e sofreu críticas. Em relação a isso, o crítico pontua, em entrevista à revista “Muito”, do Jornal *A Tarde*, que essa percepção,

era um negócio de jornalistas, não da universidade. Na universidade, nunca vi ninguém dizer que era mau. Mas os jornalistas, como se fosse um abuso, a impertinência de alguém que está fazendo o que não sabe, o que não deve. Mas isso já faz 20 anos, as coisas foram mudando [...]. Então, sinto muito, por mais que esperneiem ou digam que é aberração, isso é um traço cultural brasileiro (BORGES, 2011).

Portanto, Wisnik vê essas críticas produzidas pela imprensa como defesa da impossibilidade de se fazer mais de uma coisa ao mesmo tempo e com a qualidade de

realização de uma coisa não realizada por mim em 1968. Eu reatava um elo, e o meu hiato. Hiato que tinha a ver também com o impacto do tropicalismo musical, que ressoou durante esses anos de silêncio. (WISNIK, 2004, p.506). Para completar sua passagem pelas linguagens artísticas, Wisnik fez a trilha sonora do filme de João Jardim e Walter Carvalho, *Janela da alma*, em 2001 e participou de *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas. Vale ainda citar que a cantora carioca, em 2003, Eveline Hecker lançou o CD *Ponte Aérea* todo com canções compostas pelo crítico e que em 2004 foi lançado o *Livro de Partituras* (Editora Gryphus), com as canções dos seus três primeiros CDs (nessa ocasião, Wisnik observou que o tom híbrido de suas canções é dado quando da incorporação do repertório de piano, com certas figuras chopinianas e harmonias, que não pertencem ao universo popular, em contato com os modos de composição que não são clássicos. Acerca do livro de partituras de Wisnik, um interessante veículo de divulgação da obra de um músico, Liliana Bollos (2005) faz suas considerações: “Ressente-se, na obra de Wisnik, assim como na maioria das obras de música no Brasil, da ausência da data de registro de publicação da partitura, com exceção para os quatro belíssimos volumes do *songbook* de Chico Buarque, editado pela Lumiar. Devemos aqui refletir que a simples inclusão da data na partitura de uma música é mais uma forma de resgate da nossa identidade cultural, contribuindo para que se conheça melhor a época em que a música foi concebida, e assim, poder retratar melhor nossa cultura”.

⁸⁵ No período de realização desta pesquisa, foram assistidas três aulas-show, realizadas na Reitoria da Universidade Federal da Bahia (29 de maio de 2009), no evento *4º Interculte*, realizado pelo Centro Universitário Jorge Amado (19 de outubro de 2010) e para o projeto *Conversas plugadas*, no Teatro Castro Alves (21 de setembro de 2011). A partir dessa amostra, percebe-se que o fio condutor das apresentações é a interface entre literatura e música e a especificidade da música brasileira no mundo. Entre canções de sua autoria e de artistas célebres como Chico Buarque e Dorival Caymmi, comentários didáticos de quem conhece literatura e música são tecidos. As letras das canções não são as únicas que recebem destaque, mas também a melodia é esmiuçada em seus significantes e significados. Vale destacar

quem estudou sobre o assunto e o conhece. Na revista *Veja* (15 de dezembro de 2004), por exemplo, ele foi considerado como dublê de acadêmico e músico, que “entre sua suavidade bossa-nova da voz” e a “pirotecnia barroca de sua prosa” acaba não dizendo nada de consistente (TEIXEIRA, 2004). O jornalista Jerônimo Teixeira observa ainda que no livro *Sem receita* (2004) o que acontece é o “encantamento do autor com a própria prosa” e uma louvação de Chico, Caetano, Roberto Carlos e Tom Jobim. Parece que esse discurso da revista ainda recai na necessidade de especialização dos campos, recriminando-se a possibilidade de se ter a habilidade para falar de vários temas e ainda transitar por diversas linguagens. No entanto, deve-se reforçar que, até nas suas aulas-show, as obras escolhidas para ganhar destaque giram em torno de um cânone já excessivamente celebrado, pelas razões debatidas anteriormente. Caetano Veloso, por outro lado, se mostra, desde a época áurea do tropicalismo até o momento atual, afinado com as variedades musicais, inclusive as que são consideradas excessivamente massivas. Um pequeno exemplo de tal desprendimento ocorreu no carnaval de 2009, quando o cantor baiano subiu no trio elétrico para celebrar a festa de Momo com o grupo de pagode soteropolitano Psirico. A questão está em Caetano – artista altamente prestigiado pelo seu labor com a música brasileira, cantar ao lado de um grupo que é associado a um gênero musical muito depreciado por conter em suas letras, por vezes, expressões de baixo calão e melodias pouco elaboradas. Há que se destacar, no entanto, que mesmo que essa não seja uma prática rotineira do crítico, Wisnik também produziu um *rap* e um *funk*, o que pode ser um sinal de uma maior aproximação, na atualidade, com os produtos mais massivos. Além disso, a formação musical do crítico paulista, diferentemente de Caetano Veloso, foi, por muitos anos, clássica, o que exigia dele um outro tipo de *performance*, uma postura mais contida diante do espetáculo musical.

Diante do que foi exposto acima, no entanto, não há como negar que o estudo da canção empreendido por Wisnik perpassa frentes diferenciadas e suplementares ao mesmo tempo. Desde seu trabalho sobre música clássica vêm sendo forjadas as bases para um estudo mais teórico de um elemento tão caro à cultura brasileira. No entanto, num País em que quase inexistente uma tradição de contemplação de música tonal, nada mais compreensível que Wisnik vá se afastando de estudos sobre esse território desde sua dissertação até os trabalhos mais contemporâneos. Entretanto, isso não quer dizer que ele não reflita sobre música clássica ou não a execute em seus shows, mesmo que

que Wisnik surpreendeu o público ao finalizar a última aula-show por mim assistida com um *funk* feito em parceria com Jorge Mautner.

estejam entremeadas com melodias populares. O foco, porém, mesmo deslizando para a música que tem maior alcance, ainda privilegia a produção que é ligada a um tipo de elite (no caso, a MPB). Todavia, a preocupação dos estudos de Wisnik não está em fazer um balanço dos fatos relevantes (leia-se escolhidos como importantes) da história da música, nem em segregar estilos e modos de se compor. Uma antropologia do som forja-se à medida que fatores extrínsecos e intrínsecos começam a ser analisados dentro de uma metodologia interdisciplinar de leitura que vem crescendo nos últimos tempos⁸⁶.

A canção é o mote e o meio através do qual Wisnik dá o seu recado e contribui para aumentar o repertório de visões sobre a cultura brasileira⁸⁷, que ainda tem muito a se expandir, fato também percebido pelo crítico Arthur Nestrovski (2007, p.9) ao afirmar que

a canção brasileira, em toda sua variedade, tem outras pretensões e outro alcance, especialmente no que diz respeito aos vínculos entre poesia e música, mas isso se dá de modo tão natural que chega a passar despercebido. Quer dizer: despercebido para nós mesmos – especialmente se a medida de reconhecimento for a reflexão escrita.

⁸⁶ Muitos estudos estão sendo elaborados sobre a música brasileira e suas especificidades. Só a título de exemplificação, observa-se a seguinte lista: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Travassos (Orgs.) *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001; SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. São Paulo: Editora 34, 1997; PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA, 2002; SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001; VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995; TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996; *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004; *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007; NESTROVSKI, Arthur. (Org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, *Outras notas musicais*. São Paulo: Publifolha, 2009 e (Org.) *Aquela canção: 12 contos para 12 músicas*. São Paulo: Publifolha, 2005, NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, as revistas *Teresa* (Depto. De Letras da USP), número sobre “Literatura e Canção” (nº4-5, 2003) e *Cultura brasileira contemporânea* (Biblioteca Nacional), sobre a música popular brasileira (nov.2006). Há também os livros escritos por músicos que transitam sem nenhuma dificuldade para o campo dos ensaios: ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003; GIL, Gilberto. *Todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; BUARQUE, Chico. *Tantas letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 e *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 e ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Publifolha, 2006, e até um livro de entrevistas com artistas e pesquisadores do assunto: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, dentre outros.

⁸⁷ Leitor do livro *Balanço da Bossa e outras bossas*, Wisnik parece concordar com a posição de Augusto de Campos, que rompe com a contraposição instaurada por Mário de Andrade entre o populário e o popularesco (cultura de massa) e assume a cultura de massa de forma afirmativa, mostrando interesse pela união entre o erudito e popular, reconhecendo um apuro formal na música popular. Santuza Cambraia Naves (2006, p.214) acredita que, contemporaneamente, não existe mais espaço para tal tipo de afirmações vanguardistas, pois o discurso está cada vez mais pós-moderno ou pós-vanguardista.

Apesar de toda essa importância que a canção tem no Brasil, a bibliografia ainda é esparsa e a universidade ainda não tem muitos programas dedicados ao assunto. Mas isso não impede que estudos como o de Santuza Naves (2010) lancem novos olhares sobre a canção e articulem o estético ao cultural, mesmo que situe um suposto surgimento da canção num período datado (final dos anos 1950), resultante de um contexto cultural formador de artistas atuantes. É dessa mesma autora a reflexão sobre o compositor como intelectual da cultura, em função de sua atitude de comentar todos os aspectos da vida realizada por compositores como Heitor Villa-Lobos. Conclui-se que a canção crítica foi responsável, portanto, por preparar o campo para a formação de indivíduos antenados com as articulações culturais e políticas. E mais, ela se tornou lugar para o debate intelectual. É diante desse panorama que Wisnik se inscreve e interpreta a linguagem musical, também como um compositor intelectual⁸⁸.

Longe de querer entender a figura do intelectual como aquela que estaria ligada ao tradicional depositário de conhecimentos, nota-se que a postura de Wisnik se desloca para o que Carlo Argan (1988) entende como crítico da cultura, aquele indivíduo atrelado à imagem do artista moderno, que se envolve com os assuntos do seu tempo, discutindo sobre eles, mas que ao mesmo tempo produz interferências artísticas, colocando-se como o próprio objeto daquilo que estuda. Os CDs são uma oportunidade de numa outra linguagem, Wisnik também se debruçar sobre seu objeto de pesquisa, experimentar e ao mesmo tempo gozar do *status* de músico. Acerca do compacto *São Paulo Rio*, Wisnik (CALADO, 2000) esclarece sobre o seu desejo de fazer uma música que ultrapasse barreiras e que tenha maior repercussão nacional: “é a vontade de que as coisas que fazemos em São Paulo não precisem ficar mais naquele nicho reservado, aquelas coisas que você respeita, que têm um certo grau de sofisticação⁸⁹, mas que permanecem ali, naquele cantão que fica mais ou menos na Zona Oeste de São Paulo”.

⁸⁸ Ao produzir suas canções, Wisnik reconhece também haver aí uma atividade crítica, pois nesse momento também está sua leitura e interpretação. Já na década de 1970, ele passa “a ter uma atitude de leitura da produção musical inseparável de quem faz também canções, música para cinema, para teatro ou dança. É também uma forma de atividade crítica, pois se vou fazer música para uma peça de teatro, ali é uma leitura que eu estou fazendo de um texto literário no qual eu intervenho com música” (WISNIK, 2006, p.215).

⁸⁹ O grau de elaboração da produção musical de José Miguel Wisnik pode ser avaliado quando se tem o conhecimento da dificuldade de traduzi-la em forma de partitura: “Wisnik traz alguns esclarecimentos em seu livro e menciona o fato de algumas músicas terem pulsações oscilantes e a dificuldade de escrevê-las na partitura, como *Tempo sem tempo*, *A olhos nus*, *Sem receita* e *Se meu mundo cair*. No caso das três últimas, houve mudança de fórmula de compasso durante toda a partitura, trazendo algum desconforto à escrita, porém Krystoff, copista e editor das partituras, fez a opção por colocar as diversas fórmulas de compasso por toda a partitura, seguindo qualquer nuance rítmica que está na gravação do autor” (BOLLOS, 2005).

Esse refinamento na elaboração da canção de Wisnik deriva do que Liliana Bollos (2005), atentamente, observa:

a sua relação afetiva com o piano, trocado pela literatura durante décadas, consegue dimensionar as duas artes, música e literatura, integradas, para dentro de suas canções, na fronteira da “alta” música popular. Poderíamos dizer que a sua forma de entender a música popular se remete, em alguma medida, à clássica, com arpejos românticos de Chopin e Liszt e acordes impressionistas de Debussy, como na bela canção “Pérolas aos poucos”, em que efeitos de notas arpejadas na região aguda do piano soam como sussurros.

Mas é nesse lugar intitulado de “alta música popular⁹⁰”, onde ele se sente tão à vontade, que se percebe, apesar da tentativa de ser eclético na execução de vários estilos musicais, uma ligação forte com o erudito e todos os valores simbólicos que dele irradiam. O canônico, inexoravelmente, instala uma divisão entre os modos de se produzir cultura, envolvendo a poucos pelo manto aurático. Não há como naturalizar essas escolhas, se elas representam um lugar de prestígio e de afastamento em meio à defasagem sócio-educacional brasileira. Tudo passa pelo filtro da seleção, que também exclui. Não é à toa que o crítico vê a música como espaço de memória dos momentos guardados pelos indivíduos, os quais são acionados ao se escutar uma melodia (WISNIK, 2009). Depositando também suas lembranças de músico clássico, curioso pelo tropicalismo e com formação universitária, em suas músicas e reflexões opera-se a dupla face da memória: a de lembrar (da sua história ligada à música, dos artistas que supostamente mais representam a cultura brasileira) e também de esquecer (a produção da cultura popular em certa medida relegada às margens, o momento contemporâneo).

Contraditoriamente, mesmo fazendo leituras detalhadas de poemas e de músicas em suas análises, Wisnik não elimina instâncias importantes na interpretação e construção de produtos culturais. A recepção, bem como o contexto, estão gravitando, ainda que em órbitas de importância diferente, para dar conta não de um entendimento totalizante, mas articulado e complexo. Isso pressupõe a inexistência de valores intrínsecos ao texto e imunes a qualquer interferência de seus produtores e receptores. Indo desse ponto mais restrito do estudo do texto até o diálogo com outros campos do

⁹⁰ Vale observar que classificar um tipo de música como “alta”, pressupõe a existência de outra considerada inferior. Portanto, até os intérpretes da produção musical de Wisnik (nesse caso, Liliana Bollos) o colocam do lado privilegiado da dicotomia entre a manifestação superior e a outra com menos valor, afirmação que não cabe quando o assunto tratado é cultura.

saber como a antropologia, a psicanálise e a sociologia, o crítico passeia pela vertente dos estudos formalistas, mas também interage com os pressupostos dos Estudos Culturais e com os teóricos da desconstrução. Trata-se, pois, de um intelectual ligado a várias frentes, não só no mundo acadêmico como também no jornal e nas produções artísticas. Os palcos são diversos para que possam caber as atuações e ambiguidades de José Miguel Wisnik. O seu conhecimento na área musical faz com que a crítica seja mais elaborada, pois permite a análise da especificidade da linguagem. Isso o coloca num lugar de destaque no âmbito da crítica cultural, pois, como afirma Liliana Bollos,

na prática, raros são os críticos que conhecem música suficientemente bem para analisá-la; a grande maioria acaba usando o espaço para considerações ideológicas, fora do contexto musical, criando, assim, um obstáculo para o entendimento da música analisada. O que um livro de partituras como o de Wisnik pode cooperar para que se melhore o nível musical do brasileiro, ou até mesmo dos críticos de música do país? Aprofundar seus conhecimentos musicais para que consiga melhorar suas interpretações sobre um objeto musical em questão. Tal preocupação podemos notar claramente na análise de Wisnik sobre o conto “Um homem célebre” (BOLLOS, 2005).

O trabalho de Wisnik, portanto, amplia a análise musical e ainda colabora para que outros vejam, no método empregado por ele, uma forma de interpretação mais consistente, que dê conta de entender a complexidade da *nossa canção* (título desse capítulo). Todavia, as leituras do crítico não se restringem ao campo musical e, assim como sinalizou Bollos (2005), sua experiência com música, juntamente com seu conhecimento literário o ajudaram, por exemplo, a fazer um estudo diferenciado de contos machadianos. Essa interpretação e outras que tiveram como objeto a produção literária e a cultura brasileira, bem como o entendimento sobre o ambiente que o formou, a Universidade de São Paulo, serão os tópicos abordados no próximo capítulo.

3. TRIO DE EFEITOS

“Eu sou tão bom
Tenho uns defeitos
Quero matar
o primeiro sujeito
Médio má bom
Um trio de efeitos
Juntos seremos eleitos
Sou o melhor
Sou a pior
Sou um medíocre perfeito
Quero sucesso
Quero fracasso
Sei que pra mim
regular já é o máximo”

(Trio de efeitos, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit)

São Paulo Rio⁹¹

Antonio Candido e José Miguel Wisnik fazem homenagem a Oswald de Andrade em abertura da FLIP



Fonte: Revista Época, 06 de julho de 2011, Reportagem de André Sollitto

A abertura da 9ª edição da Festa Literária de Paraty⁹², com a conferência “Oswald de Andrade: devoração e mobilidade” foi o palco da celebração do fundador

⁹¹ Música- título do segundo CD de sua carreira, lançado em 2000, pela Maianga, *São Paulo Rio* associou em uma mesma canção dois espaços geográficos que normalmente se rivalizam e possuem características, ao mesmo tempo, tão díspares e fascinantes. Metaforicamente, o lado paulista de Wisnik acaba interagindo com a abertura teórica e temática carioca nas leituras de seus objetos de estudo.

⁹² A FLIP 2011 – a mais reconhecida festa literária do País – foi realizada entre os dias 6 e 10 de julho de 2011, tendo como autor homenageado Oswald de Andrade. Ainda na noite de abertura, Wisnik, juntamente com Elza Soares e Celso Sim, promoveu uma aula-show, recitando textos de Oswald de Andrade entre uma canção e outra. Essa, contudo, não foi a primeira vez que Wisnik participou desse encontro. Em 2004, por exemplo, o crítico organizou também o espetáculo de abertura da FLIP, reunindo leituras de Guimarães Rosa e canções que, de algum modo, envolviam ou aludiam ao autor, interpretadas por Arnaldo Antunes, Caetano Veloso, Mônica Salmaso e Uakti, além dele mesmo. Wisnik também

do Movimento Antropofágico, pela crítica consagrada no Brasil. De um lado Antonio Candido de Mello e Souza, um dos responsáveis pela fundação da crítica acadêmica no Brasil e por leituras alinhadas à tradição dos intérpretes nacionalistas da literatura brasileira. Na outra ponta, José Miguel Wisnik com sua interpretação otimista da cultura do País e de objetos não literários. Naquele dia da abertura, os dois estavam lado a lado, partilhando do mesmo tema, mas em perspectivas diversas, pois a diferença de 30 anos entre o crítico e seu ex-aluno e orientando os enquadra em gerações diferentes. Entretanto, ao considerá-lo como filho, Candido deixa explícito que legou sua herança crítica ao seguidor de seus passos. E não só Wisnik teve esse privilégio, como também outros orientandos seus, os quais recebem do mestre o predicado de “bons críticos”⁹³.

A oportunidade rara de falar em público teve um especial motivo: dar testemunho de sua convivência com o modernista Oswald de Andrade, de quem ele conta um pouco da vida pessoal, do forte temperamento e das anedotas diárias⁹⁴. O discurso do crítico deu visibilidade não só a um Oswald temido pela crítica, antes da sua consagração final, mas também a um Candido apegado ao passado literário e a seus clássicos. O crítico afirma que há cerca de 20 anos não se ocupa com literatura nova, nem do Brasil nem do estrangeiro, restringindo-se a reler Dostoiévski, Tolstói, Proust, Machado de Assis e Eça de Queiroz – seus escritores prediletos. Daí já se compreende o padrão erudito que formou o autor de *Recortes*, pois, segundo ele, “a cultura de um homem se evidencia nos livros que leu. Através dessa cultura é possível esclarecer a história intelectual de um período, pois a formação de uma biblioteca equivale

participou do show de Eveline Hecker, só de canções de sua autoria. (Informações retiradas de uma nota de rodapé inserida na entrevista publicada no livro *Sem receita*, de 2004, p.460). Além desse evento, Wisnik também participou, como curador, da exposição *Oswald de Andrade: o culpado de tudo*, apresentada no Museu da Língua Portuguesa, no período de 27 de setembro de 2011 a 30 de janeiro de 2012.

⁹³ Em entrevista aos jornalistas Fábio Victor e Gabriela Longman do Jornal *Folha de São Paulo* (cujo título foi “Sou um homem do passado, diz Antonio Candido em Paraty” em 06 de julho de 2011), Antonio Candido comentou sobre a prole crítica que criou na Universidade de São Paulo: “Tive a sorte extraordinária, a pura sorte, de reunir em volta de mim um grupo dos melhores críticos do Brasil. Eu tenho a impressão que isso acontece. Eu tenho amigos que não têm. Em volta deles não se juntou. Eu tive a sorte. Os senhores vão ver hoje à noite um deles que é o Zé Miguel Wisnik, são os meus filhos. Eu costumo dizer sempre com muita sinceridade que a coisa mais importante que eu fiz na vida foi ter em volta de mim o grupo de jovens que eu tive. Isso foi minha maior contribuição feita para a cultura brasileira e para a Universidade de São Paulo. Roberto Schwarz, José Miguel Wisnik, João Lafetá, Walnice Nogueira Galvão, Telê Ancona Lopes. Grandes estudiosos de primeira categoria, fizeram tese comigo de mestrado, de doutorado. Questão de sorte”.

⁹⁴ A respeito da importância das memórias na produção crítica de Antonio Candido, Rodrigo Soares Cerqueira produziu a dissertação *Crítica, memória e narração: um estudo dos textos memorialísticos de Antonio Candido*, defendida em 2008.

geralmente à superposição progressiva de camadas de interesse, que refletem a época através da pessoa” (CANDIDO, 1993, p.217). Ao declarar ter a vida intelectual encerrada, Candido observa que, diferentemente do tempo em que atuava como crítico, quando essa atividade era um perigo, pois se tratava de avaliar obras de escritores vivos (e qualquer avaliação “errada” poderia lhe custar o emprego e até o insucesso do autor), hoje os estudos são mais direcionados para artistas consagrados e mortos, que não têm mais o que provar. Por isso, Candido se sente privilegiado por ter participado de uma crítica em tempos de “glória” da literatura, com publicações de escritores como Mário de Andrade, Clarice Lispector, José Lins do Rêgo, dentre outros. Ainda num tom valorativo, o autor de *Literatura e sociedade* dispara:

eu brinco com alunos meus que são bons críticos: tenho pena de vocês, porque vocês têm que escrever artigos sobre os autores atuais, por melhores que sejam não são Mário de Andrade, não são Guimarães Rosa, não são Carlos Drummond de Andrade. Eu tinha que fazer para o jornal um artigo por semana sobre as novidades. “Acaba de publicar um livro Sr. Graciliano Ramos”. Eu tive a sorte de viver num tempo de esplendor da literatura brasileira, foi mais ou menos até mil novecentos e cinquenta e poucos. Não quer dizer que [hoje] seja má, mas não tem mais aquele esplendor (VICTOR; LONGAMAN, 2011).

É um pouco contraditório dizer que atualmente não se tem produção literária com o mesmo vigor do passado se o crítico não a tem acompanhado⁹⁵. Vale salientar também que a configuração cultural contemporânea deslocou e pulverizou a importância do literário em outras frentes, como, por exemplo, a citada FLIP. Interessante é constatar que os autores citados por Candido são os mesmos estudados por Wisnik, ou seja, o crítico também não tem como prioridade de suas pesquisas a produção atual. É importante, pois, entender como esses e outros depoimentos estão ligados a um lugar de pertença e a pressupostos construídos desde a época da

⁹⁵ As afirmações de Candido causaram reações as mais variadas nos críticos que participaram da FLIP 2011. Essas opiniões foram reunidas numa reportagem de Paulo Werneck, cujo título foi “Candido, ou o pessimismo”, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 10 de julho de 2011, mas que também foi divulgada através do site *Observatório da Imprensa* em 11 de julho de 2011, contido com a manchete diferente (“Antonio Candido, ou o pessimismo”). Eduardo Sterzi, por exemplo, afirma que a visão de Candido não procede: “Até por estar afastado do trabalho, é uma visão que vem de fora. Quem está trabalhando na universidade percebe que há uma tendência cada vez maior de atenção ao contemporâneo”. Já para o jornalista Flávio Moura a avaliação de Candido faz sentido, “mas o medo de correr riscos (de não serem engraçados, de não serem venenosos, e de parecerem chatos) também existe nos jornalistas, não só na academia”. Paulo Roberto Pires, editor da revista *Serrote*, do Instituto Moreira Salles, reconhece que “há uma dificuldade muito grande em apostar. Esse senhor de 92 anos foi ao jornal dizer que uma moça de 17 anos chamada Clarice Lispector valia a pena. Digamos que há nisso um risco que ninguém corre hoje”.

consolidação dos cursos de pós-graduação no País. Na mesma universidade em que Candido foi professor, Wisnik se formou e também lecionou constituiu-se uma tradição de crítica literária, a qual serviu de base para a formação da postura intelectual do autor de *O som e o sentido*. Com todo o entusiasmo de participar dos festivais de música da Record sendo abafado pela ditadura militar, entrar na universidade e poder concretizar o desejo de estudar literatura foi a opção encontrada para focalizar as energias da juventude e conhecer mais sobre uma arte que ele tanto admirava. Àquela época,

a Faculdade de Filosofia da USP saiu lá da rua Maria Antônia e veio para a Cidade Universitária, onde ganhou um aspecto mais asséptico, agora com os cursos da faculdade mais separados, e tudo distante duma produção contemporânea polemicamente entremeada, que já não havia mais. O que fez que eu me tornasse, em primeira instância, mestre e doutor em teoria literária e não propriamente escritor ou músico, como eu imaginava quando vim para São Paulo (WISNIK, 2006, p.201).

Para o crítico, haviam sido fechadas as portas dos festivais, mas tinham sido abertas a da pós-graduação, sob a orientação de Candido. Muito do que se observa nas análises de Wisnik é produto das orientações recebidas de seu principal mestre. Respeitado crítico brasileiro, o autor de *Formação da literatura brasileira* antes de ocupar um lugar de prestígio na crítica nacional rompeu de certa forma com uma tradição de crítica diletante realizada no País. Tendo como espaço de divulgação o jornal, a crítica de rodapé era elaborada por amadores humanistas que adotavam uma percepção impressionista para realizar uma leitura generalista da vida e do objeto literário. Indo de encontro a esse tipo de interpretação, Antonio Candido (na literatura) e outros intelectuais como Décio de Almeida Prado (teatro), Lourival Gomes Machado (nas artes plásticas), Paulo Emílio Salles Gomes (no cinema), Ruy Coelho (alternando entre os quatro domínios), Gilda de Mello e Souza (na ficção) dentre outros buscaram se especializar na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP para daí realizar leituras mais alinhadas com o rigor científico. Esses estudiosos criaram o grupo *Clima* na década de 1940, o que preparou o terreno para uma posterior entrada na Universidade, já que cada um havia se concentrado numa área de atuação. Uma revista⁹⁶ foi lançada, o que possibilitou que as pessoas conhecessem a leitura feita a partir de métodos definidos, os quais permitiam compreender o fenômeno literário sem recair em

⁹⁶ A Revista *Clima* foi lançada em 1941 e teve Mário de Andrade como padrinho da primeira edição. O autor de *Macunaíma* estava preocupado a essa época com a postura intelectual descomprometida com uma leitura detida do objeto literário, por isso defendia a competência profissional como a saída para se ter um entendimento técnico da arte.

“achismos” e simples valoração elogiosa. O mesmo Oswald de Andrade, que posteriormente travou uma relação de amizade com Antonio Candido chegou a apelidar essa geração de “chato-boys”, justamente devido à rigidez e à seriedade com que os assuntos literários e sociais eram tratados. O diferencial desses jovens universitários na altura dos anos de 1940 seria, de fato, a formação acadêmica alçada ao posto de capital simbólico (CERQUEIRA, 2008).

Na década de 1950, Antonio Candido decidiu optar pelo ensino de literatura, deixando um pouco de lado o jornalismo cultural e a crítica militante. Já nos anos de 1960, contratado pela USP, ajudou a fundar a disciplina Teoria da Literatura e a fomentar um espaço de discussão teórica, ajudando a constituir, para isso, um corpo docente qualificado. Nesse ambiente, Candido orientou teses e dissertações nas mais diversificadas áreas da crítica. Sem contar que ainda foi responsável pelo projeto “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, o que permitiu o seu facilitado trânsito entre o ambiente acadêmico e o jornalístico. Ao fazer um estudo sobre Silvio Romero⁹⁷, destaque da geração de críticos de 1870, Candido discutiu sobre a relação que a crítica deveria ter com a literatura, a vida social e cultural do País, que vivia nesse período conflitos resultantes da escravidão e da luta abolicionista. Nesse contexto do século XIX, segundo Candido (1945), os intelectuais ficavam divididos entre a vontade de operar transformações na realidade desigual da sociedade e o desejo de valorizar o espaço distintivo em que eles se enquadravam, perpetuando assim as hierarquias. Esse estudo do contexto passou também pelos textos de Candido, que buscava entender como as interações sociais participavam não só de uma imagem de nação, mas também da ficcionalização literária. Observando a sua metodologia de análise, Cerqueira (2008, p.22) sinaliza a forma pela qual Candido compreende a interação entre a produção literária e o contexto:

a obra artística não copia, ponto a ponto, a realidade histórica, ela a (re)formaliza esteticamente, a reduz estruturalmente – isso para ficarmos com dois conceitos-chave de Antonio Candido. E é exatamente esse o ponto de interesse de Antonio Candido: o momento em que uma forma real, tal qual colocada pela vida prática, é transformada pelo poder criador do artista em objeto estético. Isso reflete a sua preferência por uma exposição mais discreta do que por uma completa tentativa de esquematização histórica. Dessa forma, Candido faz questão de pôr de maneira clara a relação que estabelece entre romance e realidade: não se trata de privilegiar um ou outro, mas superar uma alternativa que é, em última instância, falaciosa.

⁹⁷ Ver CANDIDO, Antonio. *Introdução ao método crítico de Silvio Romero*. (Tese). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1945.

A relação entre as lógicas sociais e artísticas, portanto, é posta em primeiro plano, pois não há um “formalismo vazio” sem nenhuma interferência do referente nem um “sociologismo vulgar”, em que o trabalho artístico acaba sendo visto somente como um mero reflexo de uma dada realidade, isento de considerações acerca da sua linguagem específica. A partir dessa constatação, outras reflexões se desenrolam como a que considera que a

sociedade não é mais encarada como um elemento externo, que apenas paira ao redor da obra literária, mas um elemento interno, desempenhando “um certo papel na constituição da estrutura”, então o dinamismo literário, por sua vez, passa a produzir conhecimento sobre a realidade externa. Noutras palavras, a crítica se torna capaz de repensar o processo social de maneira original, pois o faz através da análise da forma do objeto literário (CERQUEIRA, 2008, p.23).

É interessante perceber que a crítica pode fazer uma leitura da sociedade, por intermédio da análise literária e, a partir disso, traçar possíveis explicações para as contradições e problemas enfrentados pelo País. A história não é a única responsável, dessa forma, pela construção de narrativas que serão transmitidas para a posteridade, pois há um duplo jogo operando nas formas de contar um fato: a história assume a sua parcela de ficção e a literatura ganha liberdade para encaminhar as suas versões dos fatos.

Dentre os muitos estudos feitos por Candido, destaca-se “Dialética da Malandragem”, texto escrito pelo crítico em 1970 em que é analisado o livro *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, em sua estrutura formal, mas também nas suas lógicas contextuais. O foco está em verificar nas estruturas internas do texto literário a interação entre a ordem e a desordem promovidas pelo indivíduo em trânsito, o malandro⁹⁸, elemento escolhido pelo crítico para caracterizar a sociabilidade brasileira, cujas práticas atenuariam a implantação rígida das leis que deveriam impor os códigos de conduta. Para Cerqueira (2008, p.23), a crítica produzida por Candido, especialmente no que diz respeito à sua noção de “dialética da malandragem” seria uma forma de “intervenção na cena contemporânea” a partir do

⁹⁸ Em leitura exaltante do método crítico de Antonio Candido, Roberto Schwarz (1987), contudo, discorda da análise feita em “Dialética da Malandragem” no que se refere ao positivismo, extraído da informalidade e da tolerância brasileira, observadas na sociabilidade ficcionalizada no livro *Memórias de um sargento de milícias*. O crítico das “ideias fora do lugar” lê de outra forma essa informalidade: essa ação seria o vetor da violência e do arbítrio paramilitar.

momento, por exemplo, em que o crítico “[...] faz da dialética entre ordem e desordem não a experiência de um determinado setor da sociedade, mas um *modo de ser* brasileiro”. Curiosamente, ocorre nesse ensaio de Candido uma interpretação positiva: “[...] sua atmosfera produziria um encantador ‘mundo sem culpa’ de ânimo democrático e tolerante, avesso a estigmatizações e a caças a bruxas” (WISNIK, 2008, p.424). Essa leitura enquadrada no paradigma uspiano, o que Wisnik (2008, p.424) chamou de “inusual elogio das peculiaridades brasileiras natas”. O autor de *Sem receita* faz uma análise da forma pela qual Candido erige sua formulação dialética:

se formos fundo na própria formulação textual de Antonio Candido, porém, vemos que ela mesma é mais complexa do que a sua conclusão explícita e vai mais além de uma caracterização dual do positivo e do negativo. Ao definir a sociabilidade brasileira a partir da análise do romance, Candido apresenta-a como uma “vasta acomodação que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra-de-ninguém moral onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vai da norma ao crime” (WISNIK, 2008, p.426).

Antes dessa leitura mais dialética e preocupada com a especificidade da constituição da sociedade brasileira, o crítico, em seu livro *A formação da literatura brasileira* descreve um sistema o qual serve de base para ler a história literária no Brasil e, a partir disso, é decretado o “sequestro do barroco”⁹⁹ dos movimentos literários. Resultado da falta de sistematização literária e de uma suposta mimetização das teorias europeias, Candido (1975) afirma a submissão da literatura nacional perante o galho de segundo grau, que seria Portugal, o qual, por sua vez, seria “arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” (CANDIDO, 1975, p.9-10). Essa metáfora biológica pressupõe a existência de um *continuum* evolutivo em que o Brasil se enquadraria numa posição inferior¹⁰⁰. Isso seria resultado da história do País, que estaria presa à dicotomia entre os

⁹⁹ Referência ao livro de Haroldo de Campos (1989) *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, em que é questionada a ausência dessa corrente literária no livro *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Preocupado em encaixar a literatura num sistema onde existissem obras, artistas e recepção, Candido, na visão de Haroldo de Campos, traçou teleologicamente a trajetória da literatura nacional em busca de uma sequência acabada de eventos e de uma origem. Para Campos, o barroco seria o “começo genial” literário nas Américas. Contudo, ao se observar a validade de questionar o sequestro do barroco, observa-se que também Haroldo de Campos recai na necessidade de buscar um pai fundador, que no caso seria Gregório de Mattos.

¹⁰⁰ Eneida Maria de Souza (2002, p.48) ainda acrescenta: “A utilização de metáforas orgânicas – árvore, galho, arbusto – para a explicação de nossa dependência cultural, obedece à razão crítica iluminista, que defende a ordem causalista e cronológica das influências, ficando estabelecida a necessidade de, por critérios naturalistas, o nosso vínculo com as literaturas europeias torna-se placentário, não constituindo, portanto, uma opção”. A noção de origem está ligada a uma única possibilidade de estar se relacionando com a denominada fonte. Indo de encontro a uma pesquisa de “origem” e de teleologias, Foucault (1992)

modos de produção agrário e os da indústria/comércio. Essa divisão da economia impossibilitava o desenvolvimento nacional, que, para sair do patamar de periferia, deveria passar por todas as etapas realizadas no continente desenvolvido. Cerqueira (2008, p.35) sintetiza, desta forma, as intenções de Candido ao debater sobre a falta de diálogo entre os escritores, a seriação de ideias e a dependência da literatura local em relação à portuguesa:

esses [temas] são recuperados por Candido e repostos noutra sentença. Em 1950, o historiador da literatura brasileira já dispunha de um distanciamento temporal que lhe permitia discernir os erros de seus precursores e recolocar as questões no eixo. Não se tratava mais de reclamar da ausência de organicidade de nossa vida cultural, mas de dissecar a dinâmica de seu processo formativo, que já se completou. Partindo de uma formulação local do problema, Candido não só historiou a sequencialidade de uma tradição recém-formada, como também se inseriu nela ao dar continuidade a uma questão nacionalmente posta.

Esse processo de verificação da formação literária brasileira levou Candido a concluir que dois movimentos são operacionalizados: o de filiação e o de diferenciação, isto é, de continuidade e de inovação (CERQUEIRA, 2008, p.38). O intuito em traçar uma teleologia, com base numa visão causal, demonstra a preocupação do autor de *O discurso e a cidade* em buscar um momento em que o sistema literário brasileiro estivesse consolidado, o que, nas palavras de Cerqueira, só seria delineado por Candido quando Machado de Assis é citado. Posteriormente, o autor de *Formação da literatura brasileira* rompe com a metáfora arbórea, ao trabalhar com a noção de super-regionalismo¹⁰¹. Depois de alinhavar, de forma muito breve, o trajeto e as ideias de

propõe o método genealógico, o qual busca marcar as singularidades e se deter naquilo que não é considerado História. O genealogista, na sua procura pelos começos, não quer se impor perante a história tradicional, mas expor outros olhares para a proveniência – pertencimento dissociativo, onde se encontra a relação a partir de lugares e acontecimentos perdidos. Nesse sentido, emergem interpretações diferentes e, possivelmente, conflitantes entre si. Até porque “o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate”. (FOUCAULT, 1992, p.16). Isso impede que seja exigido um estatuto de verdade para a “origem”. Acerca do posicionamento de Souza e Schwarz em relação ao método arbóreo, Cerqueira (2008, p.34) lança sua opinião: “Ali onde Eneida Maria de Souza pensava deslindar, com olhos meio desconfiados, apenas um espírito eurocêntrico cindido entre a contemplação da tradição europeia e a carência de sistematicidade da nossa, Roberto Schwarz via, ‘num parágrafo de muita beleza’, o incentivo responsável ‘pela dedicação de vários estudantes às coisas brasileiras’, uma vez que colocava com clareza e sensibilidade o problema da falta de organicidade da nossa formação intelectual”.

¹⁰¹ Termo cunhado por Antonio Candido, o super-regionalismo se refere a uma forma de pensar o regional na literatura sem recair no pitoresco ou na exclusão do meio rural. Explicando sobre as diversas formas de se conduzir o regional na literatura, Candido – em entrevista a Luís Augusto Fischer incluída num artigo de Marcelo Frizon (2004) - descreve: “A questão tem vários aspectos, e já escrevi sobre alguns deles. Esquemáticamente, seria possível, forçando um pouco, identificar três modalidades

Antonio Candido, ainda, a partir das análises de Rodrigo Cerqueira (2008, p.60), pode-se citar a maneira pela qual se desenhou ao longo da extensa carreira do crítico seu tom interpretativo.

Se, num primeiro momento, Candido estava preocupado em traçar um determinado “sistema de condicionantes do meio”; e, posteriormente, a preocupação se deslocou para “a pertinência dos traços de um determinado sistema”; não é de se estranhar que, num terceiro e aparentemente derradeiro momento, houvesse uma espécie de síntese dialética de seu método crítico, o que direciona a sua atenção para a estruturação da obra ou, melhor dizendo, para “o processo por meio do qual o que era condicionante se torna elemento pertinente”.

Esses três momentos destacados acima dão uma noção das mudanças pelas quais passaram o discurso crítico de Candido até chegar ao famoso método dialético. Primeiramente, as análises privilegiavam a complexidade da sociedade para depois recair na especificidade do trabalho literário. Por fim, a tensão entre esses dois modos foi projetada numa forma de leitura que investiga de modo mais aprofundado as contradições sociais em sua estruturação textual e, “[...] para além da observação dos

sucessivas no regionalismo brasileiro. Primeira, a de predomínio da incorporação; segunda, a de predomínio da exclusão; terceira, a de predomínio da sublimação. No tempo do Império, ele foi um instrumento de revelação do Brasil aos brasileiros, incorporando à experiência do leitor das cidades o espetáculo da vida nas regiões afastadas. Penso em autores como José de Alencar e Bernardo Guimarães. O ânimo de integração por parte deles pode ser verificado na maneira de escrever: ambos praticavam uma escrita ajustada à norma culta, com o mínimo indispensável de modismos regionais, o que aproximava o homem rural do homem urbano, mostrando a unidade sob a diferença. No tempo da Primeira República e do incremento da urbanização o regionalismo foi, ao contrário, fator de afastamento e mesmo estranhamento entre ambos, como se a intenção dos autores fosse marcar a diferença, acentuando o exotismo do homem rural e, assim, marcando a condição superior do homem urbano. Foi um processo de folclorização do regionalismo, visível na diferença entre o discurso civilizado do autor e o discurso rústico, quase caricatural dos personagens, excluídos de certo modo da norma culta. Era o tempo dos detestáveis “ocê tá bão?” e da redução reificadora do campesino a elemento pitoresco da paisagem. Penso em autores como o Coelho Neto de *Sertão*. Depois de 1930 houve uma fecundação do regionalismo em duas direções, que ocorreram sucessivamente. A primeira foi devida sobretudo a ficcionistas do Nordeste e consistiu em superar a alienação folclórica por meio da consciência social, que problematizou a vida rural e, por outro lado, procurou aproximar o homem rústico do homem da cidade, invertendo de certo modo a natureza do discurso da fase anterior, ao tentar uma injeção equilibrada da simplicidade coloquial na norma culta. A segunda direção, que denominei “super-regionalismo” (pensando em “surrealismo”, ou “super-realismo”) foi uma literatura de sublimação, na medida em que incorporou o experimentalismo modernista. Um autor como Guimarães Rosa privilegiou a função poética da linguagem e viu a sua tarefa como invenção, não reprodução pitoresca. Coisa paralela se deu em outras literaturas da América Latina, o que levou o saudoso crítico uruguaio Ángel Rama a apontar a inesperada originalidade dessa solução paradoxal, consistente em fundir as práticas de vanguarda (que encaram o presente e são esteticamente revolucionárias) com os temas regionais (que tendem ao realismo e a uma preservação conservadora do passado). A tipologia acima é aproximativa e visa sobretudo às predominâncias, mas é preciso lembrar que as três tendências podem ocorrer em grau maior ou menor. Pensemos, por exemplo, que na fase dominada pelo pitoresco alienante Simões Lopes Neto prenuncia a etapa posterior graças à sua inventividade peculiar”.

contrários, Candido o utiliza para dar conta de conjuntos irregulares” (CERQUEIRA, 2008, p.62). O resultado dessa aliança entre a literatura e a sociedade interferiu crucialmente na leitura atenta ao texto empregada por Candido, que “[...] não abre mão nem dos conhecimentos sociológicos herdados de sua formação acadêmica, nem da imersão que fez na estrutura da obra literária, quando afinou seu discurso com a metodologia imanentista do *new criticism* norte-americano” (CERQUEIRA, 2008, p.60). Portanto, a análise cerrada do texto não é o centro de suas atenções, nem, tampouco, a imperiosa dinâmica social e, sim, a interpenetração dessas lógicas em sua rede complexa de interferências. A respeito disso, Wisnik (2006, p.203) sinaliza que para Antonio Candido

[...] pensar literatura e sociedade nunca se baseou na aplicação mecânica à arte da teoria do reflexo, atitude que se estende à melhor tradição uspiana. Isso enriquecia o pensamento e possibilitava uma abertura que não significava, evidentemente, que você iria misturar ecleticamente coisas incompatíveis. Embora se soubesse das incompatibilidades de uma posição em relação à outra, isso não significava que você não procurasse conhecer os pontos de choque, mas ao mesmo tempo de passagem. Antonio Candido é sobretudo um grande leitor, e foi assim que eu procurei assimilar as suas lições e lidar com as posições divergentes.

Na proposta de leitura dialética, preocupada com os pontos nevrálgicos que são ao mesmo tempo contradição e passagem, Wisnik seguiu os ensinamentos de seu mestre. À diferença do seu orientador quando o assunto é a sociedade brasileira, no entanto, Wisnik demonstra na grande maioria dos seus discursos a vontade de sempre colocar o Brasil em pé de igualdade com qualquer outro tipo de cultura, principalmente a europeia. A leitura especializada, de base formalista e sociológica, apesar disso, parece ser ainda uma das maiores heranças deixadas por Candido àquele que ele considera como filho. Os instrumentais oriundos das teorias de análise textual e reformulados pelo olhar uspiano, possibilitaram a leitura atenta do texto literário, feita várias vezes por Wisnik. Acrescido a isso, o tom sociológico segue como outro elemento sustentador das interpretações do crítico *uspianista*.

Ao traçar em sua tese a constituição dos cursos de Letras nas principais Universidades do País, Rachel Esteves Lima (1997) notou que diferentemente de outras faculdades, a USP continua, até hoje, unindo filosofia, ciências humanas e letras em uma mesma unidade, o que foi apoiado por Candido, cuja formação foi de cunho humanista e interdisciplinar. A disciplina Teoria Literária e Literatura Comparada conduzida por Candido dava as bases de uma interpretação sistêmica da literatura no

Brasil a partir da avaliação de produções vinculadas às manifestações literárias e sociais. Corroborando com esse intuito, as obras modernistas, portanto, serviram de objeto privilegiado, pois tendem a superar o embate entre o universal e o local, alçando ao posto de produção amadurecida a literatura brasileira (LIMA, 1997). Entende-se, então, o porquê da existência da grande quantidade de estudos na USP, inclusive o de Wisnik, sobre a literatura modernista da geração de 22, bem como dos seus sucessores Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, entre outros.

A associação entre uma leitura formal e os esforços sociológicos visava ir de encontro a uma crítica superficial e levada pelo impressionismo, bem como inserir numa tradição autônoma e respeitável a literatura nacional¹⁰², como foi descrito anteriormente. Há uma preocupação também com o estudo sobre o passado, num afã de reconstituir a história literária brasileira, contudo, o recorte dado, preponderantemente, às obras modernistas, elevando-as ao patamar de consagração, reforça a tradicional visão da história dos eventos. Aparentemente, não há desconfiança sobre o modo como se estabelece esse lugar de prestígio e do que se seleciona para se perpetuar, “[...] em outras palavras, as pesquisas da USP sobre o modernismo assumem também uma perspectiva moderna” (LIMA, 1997, p.250). Isso não quer dizer que com o tempo outras linhas de pesquisa como a de literatura infantil e a feminina, por exemplo, também não começassem a ser estudadas lá. A formação de um grupo de críticos e teóricos na USP que estudavam o texto literário em interação com a sociedade não foi motivo para excluir reflexões acerca de correntes que não estavam ligadas diretamente aos seus trabalhos, como foi observado por Wisnik (2006, p.203):

quando você vive isolado num grupo, tende a demonizar explícita ou implicitamente o outro grupo, mas eu não tive isso. E devo frisar também que, embora o Antonio Candido seja um crítico de formação sociológica, jamais foi excludente em relação a outros modos de abordar a literatura, e fazia seminários nada dogmáticos, tanto sobre literatura e sociedade, quanto sobre formalismo, estruturalismo, e sobre os primeiros movimentos da desconstrução etc.

¹⁰² Acerca dos objetos e da metodologia empregada na USP, Eneida Maria de Souza (2002, p.39) observa que “a tradição do pensamento crítico da Universidade de São Paulo, por exemplo, sempre se pautou pela valorização da cultura nacional, lição aprendida, segundo Antonio Candido, com os mestres franceses, convidados a lecionar na então recém-criada Faculdade de Ciências Humanas, no decênio de 1930. A necessidade de se conhecer o país de origem não representava qualquer repúdio à cultura estrangeira. Estabelecia-se, pelo contrário, a ponte entre o saber nacional e o estrangeiro. [...]. Trabalhos de ordem mais historiográfica ou pesquisas ligadas à preservação de acervos culturais sempre tiveram, na USP, prioridade em relação aos estudos de natureza teórica”.

Já Rachel Esteves Lima (1997) descreve a variedade temática dos trabalhos orientados por Candido (indo da literatura às histórias em quadrinhos, passando pelo cinema e música e abrindo o campo para a cultura de massa), o que sinaliza, mesmo divergindo em alguns aspectos, o respeito e a generosidade do crítico em relação ao estudo de diferentes objetos. Contudo, apesar dessa abertura ao outro e da tentativa de aliar bases formalistas e sociológicas,

no cômputo geral, a reprodução do corpo docente do curso de Letras da USP se mostrou muito mais afinada com a valorização da estética da tradição do que com a estética da ruptura, consolidando a oposição que se criou entre os professores da USP e da PUC de São Paulo e o do Rio de Janeiro (LIMA, 1997, p.248).

Essa afirmação, baseada em análises dos trabalhos feitos em tais universidades, comprova que, apesar de estudar um momento literário reconhecido pelo corte e pela busca do novo (mesmo tendo a permanência da tradição), a USP valoriza o estético e o já canônico. Isso caracteriza a universidade, diferenciando-a de outras lógicas teóricas como as empreendidas na PUC de São Paulo e na PUC do Rio de Janeiro. Com consolidada formação no exterior, professores como Luiz Costa Lima, Affonso Romano de Sant'Anna e Silviano Santiago propõem, na PUC do Rio, uma abordagem interdisciplinar, não pautada somente em elementos textuais e análises formais, mesmo que no início da pós-graduação fossem elaborados, prioritariamente, trabalhos com orientação estruturalista. Essa visão da estrutura também relativizou o elitismo preponderante dos estudos sobre literatura, pois “em termos de análise cultural, o estruturalismo representou a possibilidade de democratização das diversas manifestações presentes na sociedade” (LIMA, 1997, p.255). Contudo, houve abertura posterior a um questionamento do estruturalismo, com a entrada de abordagens desconstrucionistas que ampliaram a noção de leitura e questionaram os conceitos de autoria, cópia e original. O enfoque é dado à produção contemporânea (anos de 1960 para cá) numa interpretação mais afinada com a pós-modernidade e os estudos pós-estruturalistas, dando especial atenção aos temas que desviam da supremacia canônica e de objetos prioritariamente literários (há muitos estudos sobre música, por exemplo) (LIMA, 1997). Sem querer esgotar a caracterização do curso de Letras da PUC-RIO, a partir desse breve panorama já dá para se perceber como num mesmo País podem ser elaboradas interpretações tão distintas. Enquanto a USP constrói suas leituras a partir da

aplicação de instrumentais formais e sociológicos em busca da expressão das contradições sociais, os trabalhos da PUC-Rio contextualizam o objeto literário na complexidade histórica da ex-colônia que interage com teorias estrangeiras. Enquanto São Paulo leva seus olhos para o passado, através da análise do modernismo, o Rio de Janeiro privilegia o estudo do contemporâneo. A questão não é traçar dicotomias, pois não existe oposição completa e ao longo da história da pós-graduação brasileira diversas foram as linhas de pesquisa. Contudo, analisando o que predomina, podem-se perceber os diferentes modos de tratamento do objeto literário e como a USP se posiciona perante as outras universidades.

A produção de José Miguel Wisnik, surpreendentemente, capta elementos da universidade que o acolheu como aluno e professor, mas também possui ligações com uma leitura feita com mais nuances, como a empreendida, por exemplo, pela PUC-Rio, ou mesmo pela PUC-SP. Mesmo estudando música, futebol, fazendo leituras mais derridianas dos seus objetos e tentando superar a lógica da cópia acrílica da produção local, o crítico permanece muito atrelado aos pressupostos que o formou. Alguns índices dessa afirmação podem ser elencados: a escolha por produções literárias ligadas ao modernismo (Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector), leitura sistemática e estrutural do texto seja ele musical, futebolístico ou literário, e valorização de um cânone já consolidado, na área da literatura, ligado a um determinado tipo de elite cultural.

Por um fio¹⁰³

Antes mesmo de se observar a análise crítica de José Miguel Wisnik quando o assunto é literatura, faz-se necessário um pequeno desvio em direção aos discursos construídos em torno do afamado “país do futuro”. Se a concretização do tão sonhado desenvolvimento nas áreas de educação, saúde, política e economia ainda está por vir, o que se tem de efetivo são os inúmeros olhares acerca da condição brasileira. Esse assunto também esteve na agenda dos uspianos, mas a prática de se discutir sobre as

¹⁰³ Canção gravada para o CD *São Paulo Rio*, produzido pela Maianga em 2000, *Por um fio* faz referência ao caminho traçado na vida de um indivíduo. Assim como o tema central desse tópico – a leitura do Brasil a partir de seus intérpretes – os vieses adotados são mais que dois, são muitos fios “que vão se tecendo”. Ao mesmo tempo, o fio da meada é o mesmo: entender e refletir sobre narrativas possíveis para a nação.

qualidades e os problemas do Brasil há muito tempo vem sendo realizada. Só na década de 1930 encontram-se três reflexões fundadoras, que são destacadas por Wisnik (2008, p.409):

pode-se dizer que as características da “formação do Brasil contemporâneo” em Caio Prado Júnior aparecem ao maior analista do nosso atraso como um *veneno* contaminante; que o mesmo processo visto por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*, ganha as propriedades de um *remédio* – a ideia da civilização mestiça e original nos trópicos; e que em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, essa formação destila um implícito e ambivalente *veneno remédio* – o “homem cordial” afetivo e arbitrário, afável e truculento, personalista e inconsequente.

O autor de *Formação do Brasil contemporâneo*, de acordo com Wisnik (2008), vislumbra o cenário caótico resultante da escravidão e da marginalidade dos homens livres. Segundo Wisnik (2008, p.410), há

[...] na visão de Caio Prado Júnior não só uma perspectiva individual, mas também a fundação de um paradigma de abordagem do Brasil, com a sua linhagem crítica correspondente, na qual tem um lugar central a sociologia paulista e uspiana. Nesta, a ênfase recairá na identificação do atraso e do deslocamento brasileiro na ordem mundial, sem privilégio para originalidades culturais populares, consideradas pouco relevantes no quadro econômico e político. O diagnóstico produzirá uma teoria da dependência e uma análise da condição periférica.

Wisnik, então, identifica na crítica de Prado Júnior uma espécie de paradigma do debate uspiano, aquele que é defensor da ideia de um Brasil situado numa posição de inferioridade e atraso. Apesar de Caio Prado Júnior associar, por exemplo, o índio ao tradicional estereótipo de preguiçoso, o autor de *O som e o sentido* observa, nas referências às ações simbólicas do povo colonizado, mesmo que indiretamente, o destaque às vozes que o próprio autor de *A revolução brasileira* silencia.

Já Gilberto Freyre exalta o que é recalcado, desvelando as práticas violentas e desumanas a que foi submetida à população escrava no sistema colonial, mas, apesar desse aspecto desagregador da constituição social brasileira, sinalizado pelo autor de *Sobrados e mucambos*,

em Gilberto Freyre, ainda assim prevalece, como turbulenta utopia retrospectiva da integração brasileira, azeitada pelo “óleo lubrificante da profunda miscigenação”, o “ideal de uma família extensa, híbrida e – um pouco como no Velho Testamento – poligâmica, na qual senhores e escravas, cercados de herdeiros legítimos e ilegítimos, convivem sob a luz ambígua da intimidade e

da violência, da disponibilidade e da confraternização” (WISNIK, 2008, p.413).

O encontro das etnias realizado aqui no Brasil acabou acirrando o desnível social provocado pela forma com que foram gerenciados os primeiros séculos de colonização. No miscigenado, convergiam as potências de cada grupo aqui instalado, numa tentativa de superar as desigualdades através da própria sociabilidade. Infelizmente, esse desejo não passou de um engodo, pois a confraternização fraternal, na maioria das vezes, foi transformada em festa da exclusão e da marginalidade, com todos os significados que essas palavras possam ter. Apesar disso, ao tocar nesse assunto, Freyre produz “[...] o impacto da instauração de um paradigma apoiado na autorização *para saltar ao polo oposto* e ver os estigmas da colonização brasileira *pelo seu próprio avesso*” (WISNIK, 2008, p.416), a partir da figura do mestiço.

Esses dois paradigmas acima descritos se repelem em suas defesas; entretanto chamam a atenção para os mesmos temas: a relação entre privado e público, a vida particular imbricada com a das instituições, a política como local de interesses personalistas. Esses são, justamente, os mesmos motes impulsionadores para que Sérgio Buarque de Holanda abra as cortinas e rasure a linha tênue entre quem está atrás dos bastidores e no palco das contradições brasileiras. O que acaba sendo destacado é novamente o “[...] dilema nacional, representado por *Raízes do Brasil*, [que] privilegiava a contradição entre a originalidade brasileira e a sua problemática inserção na modernização” (WISNIK, 2008, p.418), emblematizada na figura do homem cordial.

Sem querer esgotar os desdobramentos que esses três discursos propõem, Wisnik (2008, p.420) sintetiza essas versões do Brasil da seguinte forma:

a extraordinária complexificação do país e do mundo adensa, embaralha e emaranha linhas que foram mais claras, embora contraditórias e contrárias entre si, aos olhos dos intérpretes do Brasil na década de 30. Sobre esse imponente *coro dos contrários* basta notar, por exemplo, que enquanto a primeira página de *Raízes do Brasil* diz que “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”, a de *Casa-grande e senzala* diz enfaticamente que o Brasil é a “prova definitiva” da aptidão da colonização portuguesa para a vida tropical, e a de *Formação do Brasil contemporâneo* diz que “o Brasil não é senão um episódio, um pequeno detalhe” no “quadro imenso” da mundialização dos mercados como empreitada da Europa sobre a América, a África e a Ásia. Conseguimos a proeza de ser, portanto, a um só tempo aptos e adaptados, atados e atrasados, e desencontrados de nós mesmos. Mas é justamente, a meu ver, o desvelamento dessas linhas cruzadas que esses intérpretes traçaram, unificando o campo do seu pensamento, que os atualiza perante o conturbado quadro novo que se coloca. Pois um Brasil em movimento irresolvido, maior do que eles, se pergunta e se diz através deles.

A visualização das afirmativas desses estudiosos da década de 1930, lado a lado, proporciona a identificação de um panorama das ideias divergentes em relação a um País que tentava se firmar como independente e modernizado. Destinar para o Brasil a sina de ser adaptado ou atrasado, ou os dois predicados juntos, são os modos de explicar, àquela altura, como as consequências de séculos de exploração puderam criar sistemas de ilegalidade, quiçá, tão ou mais cruéis quanto os operados pelos europeus. Por outro lado, ao afirmar que o próprio Brasil se diz através dos intérpretes, Wisnik constrói um possível paradoxo: os discursos reúnem, ao mesmo tempo, a falta de aptidão para avaliar a complexidade brasileira – recaindo no rebaixamento do País – e a capacidade de encontrar nos absurdos dos fatos históricos as saídas para melhor entender e interferir nas situações que ainda virão. O *uspianista*, então, não se contenta com essas antíteses e exalta o Brasil em suas particularidades, o que será visto ainda nesse tópico. Essa ação, possivelmente, não representa só uma posição otimista, mas também a valorização do seu próprio lugar de enunciação, pois se o País perder seu mérito de espaço singular, conseqüentemente, o seu discurso também será desvalorizado. Ao elevar, portanto, o ethos brasileiro, Wisnik exalta também sua própria prática, que seria o resultado das interferências dessas faltas e exageros brasileiros. Em entrevista realizada por Francisco Bosco, Wisnik sintetiza a relação entre esses intérpretes do Brasil e a insistente problemática da dependência. A seguir, alguns trechos do diálogo. Bosco (2008) começa questionando-o:

[...] até que ponto você acha que um olhar exclusivamente voltado para uma “teoria da dependência” – que não leva em conta nossas “originalidades culturais populares”, isto é, “a sobra”, “o excedente humano” da empreitada colonial – está capacitado a compreender o Brasil em sua complexidade e ambivalência?

A resposta foi a seguinte:

[...] de fato, tomados isoladamente, os três clássicos da interpretação do Brasil podem soar, hoje, datados e distantes. Para complicar mais, eles parecem falar de três países diferentes e incompatíveis [...]. Continua sendo um desafio entender como esses “três países” puderam ser um só, e como essas três vertentes leem o que ele é hoje, num movimento conturbado e irresolvido que ultrapassa seus intérpretes sem aboli-los nem poder dispensá-los. A meu ver, os três clássicos se encaixam em seus respectivos pontos cegos e luminosos, através dos quais um país complexo, maior do que todos nós, se manifesta e nos escapa.[...] Acho que nenhum dos três paradigmas se basta, e tanto menos quanto mais se achar bastante. As “ideias fora do lugar”, conceito operativo criado por Roberto Schwarz na análise de Machado de Assis, segundo a linhagem Caio Prado Jr, por exemplo, não podem passar

sem o “lugar fora das ideias” que dá a picada antropológica e psicanalítica no sociologismo. Nem João Gilberto, nem Pelé, nem o próprio Machado, nem música popular, nem futebol, nem literatura no Brasil se fizeram sem esse reverso não-verbal, meio inconsciente, meio recalçado, meio intuitivo, meio evidente, que resulta da sociedade escravista e mestiça.

Essa temática não se esgotou na década de 1930 e se estendeu até nossos dias, assumindo características de irresolvido. O assunto, decorrente desse debate, que cintila como mais frequente é o requerimento de um espaço respeitável para o Brasil na cultura mundial. Outros discursos sobre a nação são levantados pelo seu colega de universidade Roberto Schwarz e pelo crítico que foi filiado à PUC-Rio, Silviano Santiago. A postura de Wisnik, no entanto, não chega a ser tão diversa em relação à de Santiago, na medida em que o crítico paulista incorpora a visão histórica acerca da desigualdade, mas também traz a perspectiva antropológica, que valoriza a cultura produzida no País, apesar das injustiças sociais. Como ponto comum entre os dois críticos, quando o assunto é interpretar o Brasil, pode-se mencionar também a defesa da antropofagia, capaz de romper com a visão do mal estar da dependência. As diferenças, talvez, possam ser apontadas, na ênfase dada por Wisnik, em alguns momentos, à textualidade, ao contrário do que acontece com Santiago, que vai, de forma mais livre, trabalhar com elementos extratextuais, como os relatos autobiográficos, promovendo uma leitura política do espaço ocupado pelos intelectuais no campo cultural.

Já Roberto Schwarz, estudioso da obra crítica de Candido, acaba seguindo, até certo ponto, as ideias defendidas pelo seu orientador. A busca pela caracterização da cultura brasileira a partir das noções de atraso e de débito é recorrente em seus textos. O crítico usa a abordagem sociológica para acentuar o reflexo da história de subdesenvolvimento do País nas produções culturais. O autor de *Ao vencedor as batatas* questiona, assim, as contradições produzidas pela modernização nos países periféricos. Schwarz (2000) defende também que a transposição de ideias estrangeiras para o contexto brasileiro foi feita de forma inadequada, pois as configurações sociais encontradas aqui divergem das postuladas na Europa, o que pode ser verificado em seu estudo das representações culturais e políticas do século XIX. Nesse trabalho discute-se a importação dos pressupostos do liberalismo para os países subdesenvolvidos e as consequências dessa aclimação num sistema escravocrata. Enquanto no Brasil a anti-moderna cultura do favor promove a dependência cultural e o desvio da lei, a modernização na Europa, supostamente, estimulava a autonomia individual, a ética no trabalho e a universalização da lei. A partir disso, o crítico verifica como o formato dos

romances heroicos europeus não é adequado ao contexto brasileiro por não abarcar questões locais como o paternalismo, os entraves coloniais e a mentalidade burguesa (SCHWARZ, 2000). A conclusão a que o crítico chega é que as ideias estão “fora de lugar”, reduzindo o País a mero reprodutor das teorias externas ao seu contexto, deixando entrever que não há produção da intelectualidade brasileira consistente e coerente com as particularidades locais:

seguinto a linha traçada por Antonio Candido, Schwarz procura denunciar a ausência de uma tradição de reflexão autônoma no país e de uma atitude crítica capaz de destrinchar – ainda que *intuitivamente*, como seria o caso da representação literária – os nexos coloniais que continuam a vigorar na sociedade brasileira. Mas, se Candido, em sua trajetória adaptativa aos padrões estéticos europeus, valoriza as experiências da vanguarda que surgiram a partir do movimento modernista, o mesmo não ocorre com Schwarz, que não admite um questionamento da visão teleológica sobre a qual se constrói sua análise. O problema com o modernismo, de acordo com a visão de Schwarz, é que a superação das contradições se daria apenas ao nível da linguagem, enquanto no contexto social o otimismo de um Oswald não teria como persistir (LIMA, 1997, p.194).

Rachel Esteves Lima busca situar não apenas as semelhanças (o desejo de construção da autonomia da produção intelectual brasileira), mas também os pontos em que os dois autores acima citados divergem. Diferentemente de Candido, o autor de *Que horas são?* não considera o modernismo como um momento de autonomia cultural, pois os modernistas ainda estariam ligados a uma visão sobre o processo de modernidade que se adequaria mais à vanguarda europeia, logo não estariam afinados com os complexos problemas enfrentados pela sociedade local. Para ele, a felicidade não poderia ser a “prova dos nove”, já que o Brasil carrega o peso e as consequências de um sistema escravocrata nas costas. Além disso, entre o latifundiário e o escravo ainda existe a figura do homem livre, que emblematicamente deslinda a lógica do favor, a “mediação quase universal” brasileira. A consequência disso está em atrelar os que têm aos que nada possuem, constituindo-se assim a materialidade da dependência.

Para ratificar todas essas interpretações, Schwarz (2000) analisa o período da emergência do que seria o romance brasileiro, promovendo uma leitura dialética sobre o contexto do século XIX a partir das obras de José de Alencar e Machado de Assis¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Além de *Ao vencedor as batatas*, muitos foram os estudos feitos por Schwarz sobre o autor realista brasileiro como *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990) e “Complexo, moderno, nacional e negativo” (incluído no livro *Que horas são?*, de 1987) sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*; “Duas notas sobre Machado de Assis” (incluído no livro *Que horas são?*, de 1987) sobre *Quincas Borba*; “A

Sobre esse último autor, algumas reflexões foram feitas levando-se em consideração os primeiros romances publicados. *Helena, Iaiá Garcia* e *A mão e a luva* retratam um Brasil católico e centrado na família. Isso deu a possibilidade de o crítico perceber os entraves do paternalismo difundidos na sociedade, tema recorrente nos romances de Machado. As caracterizações de suas personagens principais sempre querem corroborar com a ideia de desigualdade social. Outro ponto colocado em destaque é o fato de que as famílias ricas são depositárias do sentido da vida e da ordem social. Essa configuração entra em dissenso com a ideologia do individualismo burguês desenvolvido na Europa, mas que no Brasil não encontrou espaço em virtude dos costumes tradicionais ligados aos interesses e às crenças das classes dominantes. A partir dessa caracterização, Schwarz (2000) desenvolve a tese de que a obra machadiana consegue realizar, no nível formal, a exposição e a crítica das contradições sociais do Brasil do século XIX.

Essas leituras deixam entrever não só uma tradição teórica filiada aos pressupostos lançados por Antonio Candido, mas também por autores marxistas como Lukács, Benjamin, além de Brecht e Adorno. No entanto, o modelo de leitura pautado na noção de luta de classes o deixa atrelado à visão de um possível progresso que nunca chega e ao conseqüente pessimismo, por não encontrar, à exceção de Machado, reflexões “originais”, segundo parâmetros que se encaixem no contexto brasileiro. O enfoque dado à ideia de cópia só faz desvalorizar a especificidade da produção local, seja ela crítica ou literária. Esse posicionamento ainda coloca nas mãos do escritor a responsabilidade de decodificar de forma mais fiel possível as configurações sociais. Segundo Rachel Esteves Lima (1997, p.199),

o pensamento de Schwarz ainda se atém ao dogma da objetividade crítica e à tradicional ideia romântica de que a verdadeira obra de arte se apresenta como o único reduto no qual o escritor pode exercitar, ainda que inconscientemente, uma subjetividade não corroída pelas forças capitalistas.

O valor literário estaria, portanto, preso à torre de marfim, protegido dos interesses do capital e de qualquer outra interferência que desvirtuasse sua função de transmitir através da forma as contradições sociais. Essa configuração limita a capacidade ficcional da literatura, conferindo-lhe apenas a incumbência de se apresentar como um

poesia envenenada de Dom Casmurro” (texto publicado no livro *Duas meninas*, de 1997); “A viravolta machadiana” (2004) e “Leituras em competição” (2006).

documento histórico de nosso subdesenvolvimento. Contraditoriamente, apesar de ser colocado em interação com o contexto, o texto literário ainda se quer autônomo em suas formas, na visão de Schwarz. E mesmo criticando o valor da cópia, o crítico paulista a todo tempo toma como parâmetro as ideias e produções estrangeiras, o que o leva a recair na desvalorização das produções brasileiras.

Diferentemente da percepção de um *torcicolo cultural*, empreendida por Schwarz, Silviano Santiago dá um giro de 360° para melhor visualizar a diversidade de enfoques que encontraram no Brasil um local de complexa interação. Enquanto o crítico uspiano conjuga em seus estudos a literatura e a história focada no século XIX, Santiago prefere aliar o texto literário aos acontecimentos recentes, bem como à história memorialística (biografias, correspondências, autobiografias etc.¹⁰⁵). Esses momentos já receberam grande importância na época em que se buscava, num impulso detetivesco, achar correspondências entre a vida e a obra do autor. Logo depois, o texto com a sua estrutura e, somente ele, tornou-se destaque. Contemporaneamente, as histórias de vida retornam, mas permeadas pela noção de ficção e de fragmento. Silviano, portanto, busca nessa leitura, tentar opor-se à prática vigente nos estudos estruturalistas (LIMA, 1997).

A experiência do crítico como estudante de pós-graduação no exterior lhe deu recursos para investir nas reflexões acerca da dependência cultural em países periféricos. A noção de intertextualidade abriu o campo para a identificação da trama textual como local de cruzamento de textos, embaralhando assim o estatuto da autoria. Já que os textos são produtos das interações de outras ideias, perceber a “originalidade” era trabalhar no entendimento do suplemento (que mobiliza, reavivando o texto primeiro, mas que ao mesmo tempo, produz novas leituras) e de *différance* (o modo de produzir diferença dentro dos universos de repetitivos temas). Estudando o discurso latino-americano em meio a essas novas perspectivas, Silviano Santiago (2000) discute como desde o contato com o Novo Mundo, o europeu impôs a sua ideologia na tentativa de apagar as culturas locais, com base na filosofia francesa e no exemplo de Jorge Luís Borges (1972) com seu Pierre Menard. Tudo o que se fazia nas colônias era lido como cópia, ou melhor, simulacro do que se fazia lá fora. Ao observar a importância da etnologia no deslocamento da cultura europeia diante das produções autóctones, Santiago vê emergir a possibilidade de aparecer o que há tanto tempo foi silenciado. No

¹⁰⁵ Dessa reflexão de Silviano Santiago, surgiram livros como *Em liberdade* (misto entre ficção e fatos da vida de Graciliano Ramos) e *O falso mentiroso* (emprego da ficcionalização da própria vida), entre outros ensaios. Esse trabalho com a memória, valorizado pela crítica contemporânea, também observa a posição

entanto, o neocolonialismo, que acontece no século XX, tenta impor novamente valores, principalmente de mercado, produzidos pela metrópole, para ser reforçada uma nova forma de dependência.

O que não se enfatiza é que desse contato opressor também foi destruído sistematicamente os conceitos de pureza e unidade, já que aqui se operou de forma eficaz a mestiçagem. Diante desses fatos, a posição do intelectual como analista da produção artística de um país somente como cópia é revista:

Se os etnólogos são os verdadeiros responsáveis pela desmistificação do discurso da história, se contribuem de maneira decisiva para a recuperação cultural dos povos colonizados, dissipando o véu do imperialismo cultural, – qual seria pois o papel do intelectual hoje em face das relações entre duas nações que participam de uma mesma cultura, a ocidental, mas na situação em que uma mantém o poder econômico sobre a outra? Se os etnólogos ressuscitaram pelos seus escritos a riqueza e a beleza do objeto artístico da cultura desmantelada pelo colonizador, – como o crítico deve apresentar hoje o complexo sistema de obras explicado até o presente por um método tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo das fontes e das influências? (SANTIAGO, 2000, p. 14).

Conhecida a beleza da produção local, portanto, não cabe procurar uma suposta fonte ou influências absorvidas. A cultura mestiça embaralha num só local as diferentes formas de articulação com o objeto. O parasitismo é substituído pela noção de antropofagia, pois é dinâmica e impele à criatividade. E com isso, a diferença será instaurada como único valor crítico, o qual será detectado pelo leitor, “transformado em autor”, não mais passivo diante de um objeto que precisa dele para existir e se ressignificar. O olhar tradutório, segundo Santiago (2000) não busca ser literal, mas opera o pastiche e a paródia.

Escrito originalmente em 1971, esse texto (“O entre-lugar do discurso latino-americano”) foi feito num contexto de extrema especialização da crítica, dentro das universidades, em movimento contrário à crítica de rodapé, como foi mencionado acima. Contudo, esse exagero científico, recaindo quase num hermetismo textual, que busca, prioritariamente, identificar a repetição acrítica de postulados já existentes, fez Santiago afirmar que:

o campo teórico contradiz os princípios de certa crítica universitária que só se interessa pela parte invisível do texto, pelas dívidas contraídas pelo escritor,

metodológica tomada diante dos acervos literários para que seja lançado um novo olhar ao texto memorialístico.

ao mesmo tempo que ele rejeita o discurso de uma crítica pseudo-marxista que prega uma prática primária do texto, observando que sua eficácia seria consequência de uma leitura fácil (SANTIAGO, 2000, p. 19).

O “ritual antropófago da literatura latino-americana” impede, portanto, que só se veja o que se repete, já que não é só disso que o texto segundo se constitui. A “traição da memória” marioandradina e a antropofagia de Oswald de Andrade refletem como o subdesenvolvimento e o atraso da nação podem se transformar em resposta positiva e eufórica, mas não sem conflitos. A criação, pois “[...] define-se pelo esquecimento de modelos herdados da tradição, pelo jogo astucioso da memória e pela atitude anarquista frente ao arquivo cultural” (SOUZA, 2002, p.56). E isso era o que, possivelmente, Schwarz não deu ênfase em seus estudos. Seus esforços só recaíam na observação da cópia mal feita e das desigualdades sociais que não eram representadas. O estudo literário produzido por esse crítico quer aliar a sociologia a aspectos formais do texto, no entanto, essa interação entre teorias visa mostrar perspectivas de interpretação plausíveis e não a redução do texto ao esquecimento das potencialidades do jogo e da prisão. Quer mostrar como em detrimento dos valores das culturas dominadas se operou a super valorização da cultura europeia. O intelectual, portanto, para Santiago, estaria nesse “entre-lugar”, nessa terceira margem do rio, aproveitando as correntes vindas de todos os lados possíveis, assumindo as suas ambivalências e detonando a ideia tradicional de universalidade¹⁰⁶. O intuito também não é de ser o porta-voz da sociedade, mas um formulador de uma interpretação, dentre as várias possíveis, das condições brasileiras, operando a descentralização do poder diante da fala das minorias historicamente silenciadas, pois “o intelectual, tal qual se encontra nos melhores romances e memórias recentes, é aquele que, depois de saber o que sabe, deve saber o que o seu saber recalca” (SANTIAGO, 1989, p.35).

Novos critérios para se fazer crítica cultural estão sendo forjados, pois não é mais possível reconhecer o texto literário somente em sua estrutura, na medida em que sempre serão recalçadas as formas que não estiverem dentro dos padrões tidos como exemplares. Por outro lado, o excesso de preocupação com o que está em torno do objeto (por exemplo, os autores e o contexto) pode estar desviando tanto o olhar dos

¹⁰⁶ Ainda se debateu muito sobre a dependência cultural no Brasil. No texto “Apesar de dependente, universal”, Santiago (1980) ratifica a sua opinião diante da reflexão marxista de Schwarz. Numa posição antropológica, o crítico do entre-lugar buscou evidenciar o sentido diferenciado de cada cultura. Sete anos depois, Schwarz (1987) escreve “Nacional por subtração” e volta a reacender a discussão entre o seu pensamento teórico e o de Santiago. Ainda nessa polêmica, Haroldo de Campos (1983) no seu “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” usa a antropofagia como conceito operatório.

intérpretes que o texto em si fica marginalizado. A busca pela integração de métodos na interpretação amplia a leitura. É curioso observar como o que estava em voga na década de 1960 – o formalismo acirrado – negava maciçamente o contexto, pois o que importava era a especificidade interna. Atualmente, o que se coloca em xeque é um estudo puramente documental, no qual o interesse recai, somente, nos aspectos circunstanciais ligados à produção das artes. O que deve ser relativizado, portanto, são as oposições estanques entre sociologismo e formalismos. Deve-se levar em consideração também como a interação entre vários fatores faz emergir a dinâmica de campo. Verificando toda a carga semântica ligada ao termo, como batalha e tática, o sociólogo Pierre Bourdieu estudou a reconstituição do campo literário do século XIX na França. A ocupação de um espaço, seja acionada pelo escritor ou pelo crítico, sofre a interferência de diversos poderes, como o mercadológico e o simbólico. Muitas das representações dos artistas

[...] não se deixam explicar senão por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário ocupa uma posição dominada. O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os “burgueses” do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas (BOURDIEU, 1996, p.244).

Assim como na França do século XIX, outros campos se formam na dança das instituições e valores se revezam frente ao poder legitimado. Da mesma forma que nesse contexto, a cordialidade, a gratidão e a culpabilidade são moedas vigentes nas trocas simbólicas. Portanto, atitudes são renovadas como, por exemplo, a ênfase nas leituras formalistas, para que se possa manter sempre ocupada a cadeira da especialização. Contudo, como em todo campo, há conflitos de ideias e defesas apaixonadas de pontos de vista.

O debate sobre a dependência cultural¹⁰⁷, a abertura política pós-ditadura, bem como as pesquisas ligadas às minorias deslizaram os estudos sobre literatura para um

¹⁰⁷ A reflexão sobre os estudos da dependência cultural brasileira é realizada de forma sistemática nos ensaios da estudiosa Eneida Maria de Souza (2002). Ela identifica, por exemplo, que esse assunto teve, nos anos de 1950, uma maior sistematicidade através dos estudos empreendidos por intelectuais brasileiros. Para o debate, ela convida a definição de transculturação, produzida pelo crítico uruguaio Ángel Rama na década de 1970, para discutir sobre a transitividade cultural a partir das narrativas de

enfoque mais detido na cultura. A hegemonia do mercado promove reviravoltas na intervenção cultural, antes agenciada pelo governo. É assumida uma perspectiva horizontal e de superfície, indo de encontro a um valor de profundidade da análise, permitindo-se assim a ampliação da leitura textual. Verificam-se mudanças em relação ao olhar lançado a respeito da dependência resultante da “quebra do conceito de linearidade temporal da história universal, e a sua substituição pela ideia de ‘simultaneidade espacial das histórias locais’” (SOUZA, 2002, p.47). Procura-se construir elos entre as manifestações internas e externas, numa metodologia que ajude a desfazer a dicotomia entre as categorias exterior e interior. Nesse movimento, o desejo de incorporação da produção artística ao contexto internacional fez com que se operasse um reconhecimento da dívida dos países colonizados para com as culturas dominantes, mas, ao mesmo tempo, uma reviravolta dessa situação através da antropofagia e de sua devoração dos produtos estrangeiros. Nessa ação, “procura-se repensar a própria tradição cultural brasileira de forma a colocá-la em posição particularizada frente à tradição estrangeira: nem narcísica, nem edipiana” (SOUZA, 2002, p.40).

A leitura de José Miguel Wisnik, afinada com os novos rumos da crítica contemporânea, busca colocar uma lente de aumento no que a cultura brasileira tem de especial e significativo. E mais: o intuito não é só que o brasileiro se reconheça, valorizando assim as suas produções, mas que também o estrangeiro identifique no País qualidades que vão além da mulata e das belezas naturais. O método escolhido para tal empreitada passa pela leitura detida de cada objeto sem esquecer-se da ambivalência constitutiva da história nacional diante das belezas e agruras de ser brasileiro.

A assimilação do método de Antonio Candido de abordagem da literatura, em que o literário e o social não são instâncias estanques, e desafiam o achado das mediações, está na base do meu aprendizado. Devo dizer que as aulas e seminários do professor Antonio Candido, centradas nessa atitude crítica, e respaldadas por um imenso saber, respiravam uma grande abertura e não se fechavam em doutrina. O rigor emanava de uma verdadeira disposição para a leitura, e exigia, ao mesmo tempo, apurado desconfiômetro. Esse recado também passa pelo rigor da análise estilística em Davi Arrigucci Jr. e pelo porte da visão humanista de Alfredo Bosi, meus professores no curso de Letras. Num roteiro sinuoso e acidentado, penso ter tentado, sempre, e a meu modo, superar a oposição entre “formalismo” e “sociologismo”, com base numa formação musical de fundo que tende a pensar as ondas históricas e os processos de linguagem como contraponto: dois elementos postos em presença não produzem uma redução de um ao outro, mas uma simultaneidade de outra ordem (WISNIK, 2004, p.526).

escritores como Arquedas, Guimarães Rosa e García Marques. Para melhor explicar essa intensa troca cultural, Souza identifica nas interpretações sobre o assunto o uso de metáforas como a espacial, a temporal, a econômica, a orgânica e a alimentar/ritualística nas reflexões dos teóricos.

Essa dobradinha entre as lógicas formalista e sociológica de Wisnik tomou características singulares a partir do momento que se deixou permear pela música e pela teoria que dela pode ser extraída. Essas lógicas, tradicionalmente, não estão juntas, mas encontram em suas interpretações um lugar onde não se anulam, pois aumentam a zona de contato analítico. Além disso, o que tornou a crítica de Wisnik também marcada pela diferença em relação aos pressupostos uspianos foi o de relativizar as interpretações baseadas numa teoria mimética. Mesmo considerando a crítica sociológica de Roberto Schwarz, que privilegia a mímese, de alto nível, o autor de *O coro dos contrários* não deixa de pontuar que segue outro caminho.

Então, como se fosse um uspianista tem que, de algum modo, rebater dialeticamente uma crítica sociológica uspiana de grande densidade, levantando questões que não estão ali, que não foram consideradas completamente. Um recorte, então, a experiência da escravidão no Brasil tem não só produzido uma espécie de congruência entre ideias que não descrevem a realidade, que é uma sacada que se tornou incontornável vinda do Roberto Schwarz, mas essa realidade escravista e mestiça engendrou, por sua vez, uma outra coisa que é o “lugar fora das ideias” que se expressam com música, futebol, mas Machado de Assis também captou, como se fosse outros instrumentos críticos que vão lidar com o texto, com os quais de certo modo, Roberto Schwarz não contou (LIMA, 2009).

O outro lado da moeda da escravidão e das conseqüentes mazelas sociais decorrentes desse fato histórico vai ser ressaltado por Wisnik. O mestiço é visto como o símbolo de potência, cheio de criatividade e o texto literário não se restringe a só funcionar como reflexo das contradições sociais, mas como criador de efeitos de realidade.

Em entrevista a Rachel Esteves Lima (2009) a referência ao termo *uspianista* e ao que ele tem de mais potente é logo de início mencionado:

Então queríamos começar conversando sobre essa sua definição, você se auto-define como uspianista, que é um neologismo bastante interessante e que num certo sentido demarca tanto uma continuidade com uma certa tradição de pensamento, mas ao mesmo tempo, marca uma diferença pelo final, por esse pertencimento a um outro domínio também que é o domínio da música, [...] essa diferença acaba fazendo com que você se distancie um pouco de uma certa tradição de pensamento, de uma tradição de interpretação, e faz com que você se posicione, digamos assim, entre as “ideias fora do lugar” e, como você mesmo diz, “o lugar fora das ideias”, talvez no entre-lugar (a gente também quer fazer essa provocação, puxando para a mineiridade.com) e então gostaríamos de saber em que medida a música colaborou para que você conseguisse captar esse entre-lugar.

Depois de fazer um arrazoado sobre a escola uspiiana à qual ele pertence, representada por nomes como Antonio Candido, Davi Arrigucci e Roberto Schwarz, que, ao mesmo tempo em que se detém numa leitura concentrada do texto literário analisa as relações entre literatura e sociedade já anteriormente debatida, Wisnik responde ao questionamento:

Então, de algum modo eu venho dessa tradição, mas como você viu bem, tem um piano, ou tem uma coisa, tem música ali, tem uma questão do significante que não é comum nessa tradição, que entra e a minha perspectiva faz com que as “ideias fora do lugar” sejam insuficientes se não se pensar em “lugar fora de ideias”, o que está no próprio Machado de Assis, quando vê a música em um “Homem Célebre”. E aí você falou no entre-lugar e está certamente se referindo a uma outra tradição crítica, que é o Silvano Santiago e, vamos dizer assim, para o lado de Derrida ou o campo dos Estudos Culturais e tudo mais. E no fundo a provocação é interessante, isso que você está perguntando (como é que eu me situo) porque, de fato, trabalhar com a canção, com o “entre-lugar”, o “lugar fora das ideias” é abrir uma inesperada conexão da tradição uspiiana com uma outra vertente (LIMA, 2009).

A percepção a que Wisnik chega em relação a sua posição diferenciada dentro da USP vem acompanhada da sua identificação com os Estudos Culturais. No entanto, a adequação do seu trabalho à ideia de entre-lugar não foi automaticamente aceita, sendo logo substituída pelo “lugar fora das ideias”. Ao que parece, surge um desconforto em associar a sua forma de interpretar a cultura brasileira com o trabalho promovido por Silvano Santiago, como se esse fato o afastasse do paradigma uspiiano, que Wisnik tanto preza, e o firmasse na linhagem dos Estudos Culturais, condição essa, como foi visto no primeiro capítulo, “Indivisível”, não tão abertamente abraçada. Há, portanto, a defesa de um pertencimento à escola uspiiana, numa tomada de posição contrária a de Silvano Santiago que representaria, para a USP, um opositor, em virtude do debate acirrado ocorrido entre o crítico mineiro e Roberto Schwarz.

Ao fazer essas ressalvas em relação a sua formação depreende-se, portanto, que não só o Brasil é lido em sua ambivalência, mas a própria postura crítica de Wisnik também se envolve por essa natureza dúbia. O que o impele a reforçar nessa dupla valência a particularidade brasileira. Não é à toa que, para uma mesma questão, a dependência cultural, tenha surgido uma posição mais pessimista, promovida por Schwarz, e outra mais positiva, desenvolvida por Santiago. Como a querer participar de uma geografia que colocou as “ideias fora do lugar” e depois as acomodou no “entre-lugar”, o crítico *uspianista* sugeriu um “lugar fora das ideias”, colocando a ênfase prioritária no que se tem feito em território brasileiro e ao mesmo tempo destacando a

singularidade da nação perante o contexto internacional. É o “lugar”, ou seja, o Brasil que está em destaque na sua expressão e não as ideias, referência à produção teórica estrangeira. Sem negar nenhuma das interpretações anteriores, Wisnik reconhece no Brasil as falhas da política com suas leis truncadas, a constituição da cidadania cheia de brechas, com a letalidade da corrupção e da impunidade, com os conflitos entre ordem e contravenção e com a exagerada concentração de renda, mas também está atrelado à valorização da versatilidade, da maleabilidade e da capacidade brasileira de desviar dos obstáculos encontrados, singularmente, na música popular, no futebol e em obras literárias. Tudo isso permitiu o surgimento de “possibilidades inéditas” (WISNIK, 2004). Não é simplesmente localizar a questão brasileira entre o otimismo e o pessimismo, mas descobrir no imprevisto a concomitância partilhada entre a criatividade e o desajuste. O que para alguns faz da experiência brasileira uma ruína, para Wisnik (2004, p.530) não se aplica, pois o crítico afirma que “sem nostalgia, e com a paixão da realidade, acho que é em confronto incontornável com ela (a ruína) que se continuam a colocar as questões”. As desigualdades constitutivas ensinaram o Brasil a conviver com suas próprias diferenças, e essa habilidade de saber lidar com a diversidade cultural, para Wisnik, se tornou importante e “literalmente explosiva” na ordem mundial.

Para olhar o Brasil em perspectiva, faz-se necessário ativar os suportes teóricos os mais variados e também aproximar a lente interpretativa para os próprios produtores dos discursos sobre a nação: os intelectuais. Além das suas lembranças servirem de fôlego para as suas pesquisas, as memórias do modernismo (através, por exemplo, da sua dissertação sobre a Semana de 22), para o crítico *uspianista*, tornaram-se exemplo de uma produção artística representante do que o Brasil tem de melhor na sua literatura. Wisnik, no entanto, na sua dissertação, debruça-se sobre o acervo de literatura brasileira da USP, buscando imprimir a perspectiva do presente nesse passado fugidio e formado de vestígios eleitos para ficarem na posteridade. O que não aparece é essa crítica à seleção dos objetos guardados como representantes dessa época. A singularidade dessas obras está, principalmente, segundo Wisnik, na capacidade de ser potente e de continuar se resignificando com o tempo. Também para Candido, só se operou o “desrecalque localista” através da participação das vanguardas na descolonização nacional. No entanto, Schwarz já considera que esse momento só produz uma conciliação não-dialética, incapaz de operar efetivamente uma crítica à desigualdade social do País. Silviano Santiago, por outro lado, prefere estudar as relações entre os intelectuais modernistas e o poder, constatando que essa relação os levou à contradição de seguirem

no seu projeto nacionalista (com elementos de fora também) ou servirem aos projetos de modernização conservadora do governo. São perspectivas diferentes para a leitura de um mesmo objeto: o Brasil.

A sua busca excessiva pela valorização do País fez Wisnik não só interpretar as ambiguidades brasileiras, como analisar, de forma sistemática, um dos elementos mais representativos da nação: o futebol. A paixão de longa data pelo esporte se transformou em um livro¹⁰⁸ que não busca ser somente histórico, mas focado no próprio jogo e no campo de forças que dele é irradiado. Uma atração considerada massiva como o futebol foi objeto de análise de Wisnik, que conseguiu articular os conteúdos históricos, sociológicos, musicais, filosóficos, psicológicos e até biográficos a um conhecimento com o qual tinha bastante familiaridade: a literatura. Através do ensaísta e cineasta Pier Paolo Pasolini, o crítico (2008, p.13) encontrou a chave para entender o que se passa dentro das quatro linhas do gramado verde:

Pasolini dizia que o futebol é uma linguagem, e comparava jogadores italianos com escritores seus contemporâneos, vendo analogias entre os estilos e as atitudes inerentes aos seus “discursos”. Mais do que isso, falava, escrevendo em 1971, de um futebol jogado como *prosa*, predominante na Europa, e de um futebol jogado como *poesia*, referindo-se ao futebol sul-americano, e, em particular, ao brasileiro.

Em contraposição ao futebol linear e articulado europeu, existia a arte dos dribles e das firulas conhecidas como futebol-arte. Os artistas desse esporte como Ronaldinho, Romário e Robinho levam o nome do País para o mundo e inspiram gerações futuras a seguirem esse mesmo caminho. Como é o caso de Neymar, que, segundo Wisnik, (BORGES, 2011), “[...] é um poeta, um Baudelaire”. Admirar, no entanto, a habilidade com os pés dos jogadores brasileiros acaba deslocando a questão para uma tríade bem conhecida pelos estrangeiros: samba, carnaval e futebol (e seus acompanhamentos como a mulher, a bebida, a malandragem e a eterna festa brasileira). Não há como esquecer que essas imagens de Brasil participam do que é recorrentemente chamado de lógica do

¹⁰⁸ O livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, de 2008, segue um roteiro definido por seu autor da seguinte forma: “O estudo [...] está organizado em três tempos: ‘A quadratura do circo: a invenção do futebol’, uma consideração sobre a formação dos jogos de bola e a constituição do futebol inglês, pondo ênfase naquilo que o distingue dos demais esportes; ‘A elipse: o futebol brasileiro’, uma consideração sobre o modo com que se desdobrou a adoção do futebol no Brasil, focalizando a questão da sua originalidade e as ambivalências implicadas nele, que podem ser reconhecidas em outros campos da vida brasileira; finalmente, ‘Bola ao alto: interpretações do Brasil’, uma discussão, em registro mais geral, sobre as visões de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior e seu possível alcance atual, quando postas em contraponto comparativo e quando confrontadas com as questões suscitadas pelo futebol brasileiro” (WISNIK, 2008, p.40).

pão e circo que alimentam, temporariamente, de esperança e amenizam a dor da desigualdade social. É, contraditoriamente, o futebol que acaba servindo, para Wisnik, como metáfora para uma possível “promessa de conciliação” do País entre prazer e realidade, que, por vezes, não encontra a vitória do gol, mas o jogo de cintura para manter por mais tempo, e com criatividade, a bola nos pés. Nesse contexto ambíguo, Wisnik retirou da *Farmácia de Platão*, de Jacques Derrida (1997) a expressão “Veneno remédio” para fazer deslizar sua leitura do futebol para as contradições das representações da cultura brasileira. Dessa forma, sem esquecer-se de fazer referência a Nietzsche, Wisnik (2008, p.430) afirma que:

para além do bem e do mal, o futebol brasileiro insiste, desafiadora e ironicamente, como o *emplastro Brás Cubas que deu certo*. Quando os sinais legíveis do Brasil são interpretados no mundo como levemente inconsequentes no seu chamado ao prazer, ao mesmo tempo em que o país, regido pelos *frívolos e os graves* – “as duas colunas máximas de opinião” –, se torna superficial e pesado, ele testemunha ainda, ou testemunhou, junto com a música popular, e não descolado da literatura, uma das mais originais propostas do nosso esboço de civilização: a respiração fora do produtivismo sem trégua, a capacidade de comunicação entre lógicas múltiplas, e a leveza profunda.

A lembrança de Machado de Assis com o seu inventor Brás Cubas remete menos à sua incessante vontade de fazer associações e mais à necessidade de capturar as ambiguidades que pendem mais para o lado da positividade brasileira. Tanto o futebol, como o Brasil são lidos, portanto, pela ótica do veneno e do remédio, devido à contradição de serem um esporte e um País que convivem com diversos problemas, mas que, a todo momento, encontram saídas para se firmar como exemplos criativos para o mundo.

Ilusão real¹⁰⁹

Ao longo de sua formação acadêmica, José Miguel Wisnik aprendeu a associar a leitura detida no texto ao apuro sociológico, como foi acima descrito. Além disso, o

¹⁰⁹ Faixa do CD duplo *Indivísivel*, a canção *Ilusão real* brinca com as palavras para deslocá-las dos seus significados automatizados. Esse é o mesmo processo pelo qual as produções literárias – tema abordado nesse tópico, pelo viés crítico –, transformam suas realidades em ilusões e vice versa.

crítico conseguiu aliar os seus conhecimentos teóricos e práticos em música para suplementar a sua interpretação literária. Instrumentalizado com esses aportes, Wisnik observou, assim como Roberto Schwarz, na obra de Machado de Assis a expressão da condensação dos conflitos brasileiros. Só que o *uspianista* não se restringiu em sua interpretação a detectar as crises sociais, mas buscou identificar no texto machadiano as pistas para se reconhecer um Brasil mestiço e criativo. Para se fazer tal leitura, Wisnik (2004)¹¹⁰ escolheu um corpus que dialogasse com a temática musical. O viés ressaltado conduz a três frentes: o mercado, a música e a mestiçagem. O primeiro objeto é o conto “O homem célebre”¹¹¹, publicado em 1896. Nesse texto, Machado de Assis conta a história de Pestana, um músico popular que busca, incessantemente, sem sucesso, produzir uma obra-prima clássica. Contudo, como o próprio título do conto já antecipa,

¹¹⁰ O ensaio “Machado Maxixe: o caso Pestana” foi escrito, primeiramente, para a revista da área de Literatura Brasileira da USP, *Teresa* nº4-5, número temático sobre “Literatura e Canção”, em 2004. Posteriormente, foi publicado no livro de ensaios e canções intitulado *Sem receita*, lançado também em 2004 e também pela editora Publifolha, em 2008. Algumas críticas a respeito do ensaio foram feitas e a seguir são destacados os principais comentários: “as relações entre música erudita e popular, a nascente indústria de música para consumo (ainda no tempo das partituras), o tema da criatividade do músico, questões de valor estético, etc. Tudo pode ser muito esclarecedor quando o conto é lido por alguém como Wisnik, que sabe achar as relações mais inusitadas [...]. O texto já nasce clássico. O analista é digno do porte da obra estudada. E ganha a música brasileira, que conta com mais um fator a auxiliar na sua compreensão (EGG, 2008). Já Luis Augusto Fischer resalta 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. Quais são elas? Salvo engano, há apenas uma exclusão e não mais que um par de afirmações no centro dessa resposta (FISCHER, 2008). Já Heloísa Starling (2004) observa sobre o trabalho de Wisnik que “[...] nasce nessa fronteira um modo de sinalizar a cultura brasileira que, além de ser o lugar poético de produção de uma forma de expressão sobre o país, vem a ser também uma maneira original de pensar o Brasil: a canção popular”. John Gledson (2005) ainda engrossa o coro afirmando que “[...] Machado Maxixe é um ensaio brilhante, dos melhores escritos sobre os contos do autor, e que nos fará ler este texto e outros dele com novo *insight* e prazer [...] Em resumo, neste longo artigo há um uso criativo da bibliografia mais importante sobre o assunto; há também novidade, abertura e sintonia com a obra machadiana para dar e vender. Para mim, o traço mais fascinante e encorajador do ensaio é a sua capacidade de combinar erudição e conhecimento histórico com um tato notável. Embora haja ousadias, nunca vão além da conta, ou vão acompanhadas com as necessárias ressalvas. Cada detalhe, porém, é examinado pelo que nos pode revelar – o que é necessário, num mundo em que há tanto segredo [...]. A sensibilidade de Wisnik em relação à história cultural está acompanhada por um desejo inquieto de empurrar os seus argumentos aos seus limites possíveis, e de ver esta história despreziosa como emblemática de certos aspectos da cultura brasileira em geral”.

¹¹¹ Antes mesmo de escrever o ensaio a respeito desse conto machadiano, Wisnik havia produzido uma trilha para o *Grupo Corpo* que já focalizava o mesmo tema do cantor erudito às voltas com a cultura popular. Em relação a esse fato, Wisnik pontua o seguinte: “Quando criei *Nazareth*, uma das trilhas que fiz para o *Grupo Corpo*, usei como base o conto “Um Homem Célebre”, onde um compositor de polcas queria fazer música clássica, de Machado de Assis. Depois, inclusive, eu escrevi um ensaio longo sobre esse conto, chamado “Machado Maxixe”, que está no livro *Sem receita*. *Nazareth* já era um ensaio sobre o conto, mas em forma de música. Quando fiz *Parabelo* com Tom Zé, eu reli o livro *Sertões*. Então, acho a canção uma forma de poesia cantada, ou seja, ao fazer a letra você lida com alguma coisa que se leu nos

mesmo a contragosto, o personagem principal é celebrado pelo mercado musical por produzir um tipo de música que estava no gosto do povo: a polca amaxixada, gênero, que por si só, é a síntese entre erudito e popular e de proveniências diferentes, já que a polca surgiu na Europa e o maxixe na África. Wisnik identifica em Machado uma crítica pioneira da cultura de massas, a qual desvela uma suposta submissão do artista à lógica do lucro. Essa sina, deixa entrever o conto, é hereditária, pois o tema da paternidade ligada à figura do padre reacende a questão da tradição de uma formação musical consistente no Brasil:

Ao focalizar o balanço aparentemente insolúvel do fracasso-sucesso que se constitui para a personagem num doloroso “imbróglio” e, por vezes, num lancinante pesadelo, Machado fez [...] uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século 19, armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas se desenham precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil, para dizer pouco (WISNIK, 2004, p.21).

Através da literatura do autor de *Dom casmurro*, Wisnik consegue perceber a formação do que seria no futuro o símbolo da cultura brasileira: a música popular urbana. Além disso, a capacidade de expandir interpretações mais gerais partindo de um objeto, também fez o crítico observar um Machado mestiço, isto é, mulato. Esse era um assunto-tabu àquela época, sendo novamente expresso, de forma mais incisiva, só no pré-modernismo, com Lima Barreto.

A temática musical nos contos machadianos não fica só restrita ao texto “O homem célebre” e comparece também em produções anteriores como “O machete” (1878) “Cantigas dos esponsais” (de 1884), “Terpsícore” (1886), “Trio em lá menor” (1896), “Esaú e Jacó” (1904), que, em graus variados de enfoque, destacam a interação entre erudito e popular e as implicações de um tipo musical sobrepujar o outro. O destaque recai também na ausência de um sistema integrado de autores, obras e intérpretes (em alusão ao sistema literário de Candido) em torno da música erudita, o que contribui para promover a emergência de uma música popular urbana, a qual tem grande repercussão com o público e apoio de uma indústria cultural nascente. Isso não deixa de ser uma alusão, como identifica Wisnik (2004, p.24), ao quase inexistente espaço alcançado pela literatura no País:

poetas, além de ouvir outros cancionistas. Para mim, existe uma ligação forte da literatura com a atividade musical” (SAYAD, 2010).

esse abismo entre a cultura escrita e a não-escrita (“entre a arte e o passatempo”, nos termos do conto), que a música exhibe com sacudido estrépito, não deixa de dizer algo sintomático, também, sobre a posição da literatura e de seu reduzido público, no Brasil, o que interessa certamente ao desdobramento do assunto em Machado.

E a música acaba sendo o motivo para discutir sobre a condição da literatura em tempos de império. É incrível constatar que em pleno século XX, mesmo com a democratização da educação e a ampliação do acesso à cultura, a interferência do literário de forma mais incisiva ainda se faz de modo restrito.

Ao perceber a insistência de Machado de Assis em trabalhar com triangulações, sejam elas amorosas, políticas ou entre o erudito e o popular e a interface entre ambos, Wisnik (2004, p.29) alinhava a literatura, a música e o resultado dessa interação, convocando a teoria musical para ler a estrutura do conto, pois “[...] Machado faz ver a gravidade dos primeiros uma oitava acima e a frivolidade dos segundos uma oitava abaixo, produzindo o efeito cruzado, e inesperado, de seriedade e humor, de ‘galhofa’ e ‘melancolia’”. Para o crítico, a estrutura da narrativa machadiana se desenvolve entre quatro modos de expressão musical: a polca, a sonata, o maxixe e o réquiem. Tudo isso sem deixar de sinalizar o contexto de produção dos contos, num Rio de Janeiro que assiste à abertura de um mercado de música dançável através da polca, estilo esse comparável à crônica por Wisnik. E mais: a polca se torna índice da modernização brasileira, já que é um tipo musical importado dos salões europeus, cujo instrumento principal é o piano. Contudo, esse tipo de música, ao entrar em contato com o batuque perde um pouco a sisudez, encontrando no Brasil certa malícia.

Como se vê, ainda que em tom jocoso, consonante com o universo próprio da polca, mas com um horizonte crítico a verificar, afirma-se a musa-guia da versatilidade brasileira como sendo não a imitação mas a originalidade – poderíamos usar novamente aqui a palavra congenialidade –, a “original porfia” a imprimir um cunho próprio a cada coisa importada e tornada “mui nossa” – fenômeno negado por alguns mas a ser confirmado no desenvolvimento da crônica (WISNIK, 2004, p.44).

O crítico lê na polca, através da escritura de Machado, um exemplo, dentre as inúmeras demonstrações, de potencialidade criativa brasileira. É uma oportunidade para mostrar que a música erudita importada e ressignificada no Brasil vai além da “ideia fora do lugar” para se transformar num “lugar fora das ideias”. Essa criatividade singular não vive só na ficção, mas também nas peças de um Ernesto Nazareth, que acaba se tornando espelho do personagem Pestana, por também fazer convergir o erudito e o

popular em suas produções (WISNIK, 2004). Esse tipo de música é uma manifestação cultural que passa do século XIX para o século XX, produzindo um desrecalque a partir do maxixe transformado em samba – o paradigma de um Brasil mestiço. Exemplos como Villa-Lobos, Tom Jobim, Caetano Veloso e João Gilberto estão aí para atestar isso. Para Wisnik, o lugar privilegiado alcançado pela música popular, através de suas mediações, recalques e limitações e impulsionado pelo crescimento do mercado musical já estava presente como “[...] partículas litigantes e altamente concentradas, nos textos machadianos que dançam em volta, se precipitam e convergem em ‘um homem célebre’” (WISNIK, 2004, p.104).

Para dar suporte teórico às suas análises, Wisnik utilizou como referências alguns estudiosos da obra machadiana – John Gledson, Davi Arrigucci Jr., Alfredo Bosi – e um pesquisador renomado quando o assunto tratado são os antecedentes do samba, Carlos Sandroni. Além desses, não poderia faltar Mário de Andrade¹¹², por sua vasta pesquisa no campo musical brasileiro, e Luiz Felipe Alencastro, por situar a entrada no Brasil do piano, visto como “mercadoria fetiche” em meio ao desejo de modernização. Observando a permeabilidade entre diferentes estilos de música na formação musical brasileira, o crítico italiano Lorenzo Mammí também dialoga com as afirmações sobre a cultura do País. Sem falar em Gilberto Freyre, que não poderia faltar, quando se pensa em mestiçagem e história colonial. Para fazer suas leituras de ordem musical, Wisnik acredita ser apropriado usar o quadrado semiótico de Greimas. Dentre outros teóricos estão Hegel, com sua dialética e Adorno pontuando a regressão da audição. Observa-se nessa diversidade de estudiosos a tentativa de se cercar o assunto nas mais variadas formas de leituras, que vão das mais estruturais às mais historicistas.

Estudar um escritor tão analisado como Machado de Assis é um grande desafio. Identificar que a leitura da sociedade feita pelo autor de tantas obras célebres como *Dom casmurro* é crítica e mordaz é recair no discurso que já foi incansavelmente repetido. Contudo, encontrar no texto machadiano um índice de elogio e de elevação da singularidade brasileira, possivelmente, foi a mais significativa contribuição da leitura de Wisnik. Além disso, tomar a perspectiva musical para ler os contos, possibilitou o cruzamento entre a linguagem musical e o panorama social da época. Isso expande a

¹¹² A respeito da utilização das teorias marioandradas, Fischer (2008) sinaliza o seguinte: “as razões de Wisnik são substantivas e bem apresentadas, o que não impede alguma arguição – por exemplo, sobre esta evocação de Mário de Andrade como chancelando a saudação de Wisnik à síntese da polca amaxixada, quando se sabe que o prócer modernista rejeitou um desdobramento decisivo dessa síntese, o samba carioca, como representativo”.

leitura para além dos limites da imanência do texto para recair no âmbito mais amplo da interpretação no momento crítico da virada de um País escravagista para uma república em princípio de modernização. Esses momentos pinçados carregam as nuances das concomitâncias de estágios diferentes de desenvolvimento. E isso aparece também na cultura, sendo que no caso do ensaio de Wisnik o enfoque recai na música popular urbana, caracterizada através do olhar de Machado.

Além do escritor realista, o crítico continuou estudando autores canônicos para fazer análises literárias. A escolha recaiu no escritor modernista Guimarães Rosa e na sua ficção regionalista - universal¹¹³. O texto agora selecionado tem como foco principal da interpretação “Famigerado”, que, assim como outros contos rosianos, está recolhido na obra *Primeiras estórias* (1962). O imbróglio se passa numa conversa entre um jagunço e um doutor em torno do significado da palavra “famigerado”, conhecimento que poderia trazer consequências desagradáveis se do termo fosse extraído algo negativo. Curiosamente, Wisnik (2004)¹¹⁴ não se detém muito na ambivalência da palavra (que significa, paradoxalmente, o mal-afamado e o homem notável), nem no poder da linguagem em oposição à força bruta. O destaque vai mesmo para a leitura do social através dos escritos literários, que desvela um indicativo que “[...] se o Brasil se moderniza sem se modernizar, ou, em outros termos, se muda sem mudar as bases sobre as quais se constitui, é ele mesmo que está em jogo na famigerada palavra que se notabiliza por dizer o contrário do que diz” (WISNIK, 2004, p.123). Essa convivência de opostos, tendo como elo emblemático Brasília, também foi observada por Clarice Lispector, em “Visão do Esplendor”, por Caetano Veloso, em “Tropicália” e pelo próprio Guimarães Rosa no conto “As margens da Alegria” (WISNIK, 2004). O que é posto em xeque, então, pelo crítico não é a constatação das mudanças trazidas pela modernização encontrando repouso em aspectos positivos ou negativos, “[...] mas a persistência de um no outro, que obriga, como veremos, ao mergulho, em outros termos,

¹¹³ Além desses dois ensaios que analisam as obras literárias de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, Wisnik produziu, em 1976, o livro *Gregório de Matos- poemas escolhidos*, no qual pôde selecionar poemas em suas diversas modalidades, e ainda produzir numerosas notas de esclarecimento do texto, uma biografia sumária do poeta e uma análise crítica de sua obra. Já em 2005, foi publicado no livro *Poetas que pensaram o mundo*, sob organização de Aduardo Novaes, um ensaio sobre Carlos Drummond de Andrade: “Drummond e o mundo”.

¹¹⁴ O ensaio “O famigerado” foi apresentado, em linhas gerais, na mesa-redonda realizada no II Seminário Internacional Guimarães Rosa, em 29 de agosto de 2001. Posteriormente, esse texto foi publicado na *Scripta* (PUC/MG), vol.5, nº10, 2002 e no livro *Sem receita*, em 2004. Quatro anos antes dessa publicação, Wisnik já havia lançado outro texto, “Recado da viagem”, em que se concentrava nesse termo tão significativo na obra de Rosa, “o recado” (In: Lélia Duarte. (Org.). *Scripta / literatura*. Belo Horizonte: PUC / Minas, 1998, vol. 2).

num ‘lugar fora das ideias’ em que moderno e arcaico não são exatamente norma nem desvio” (WISNIK, 2004, p.125). Novamente, Wisnik evoca esse outro lugar para alojar a singularidade histórica do País em meio ao que tradicionalmente é visto como atraso e defeito.

Assim como as contradições históricas, as “palavras-fármakon” se desdobram, comprovando a arbitrariedade dos sentidos, bem como a oscilação das polaridades sempre suspensas na dependência do contexto. Num lance metafórico, Wisnik identifica a transformação em totem daquelas zonas-tabu, levadas ao extremo de vacilarem entre a vida e a morte. A arma-palavra se colocou em foco numa metáfora potente de ação. A leitura de Wisnik sugere uma observação da capacidade de Guimarães Rosa em ser inventivo na linguagem e ao mesmo tempo falar do sertão sem ter um apelo pitoresco. Isso seria uma forma de concordar com a ideia de super-regionalismo formulada por Candido. O que se deixa entrever também são as lacunas existentes numa sociedade permeada de não-letrados e hiperletrados, que lutam utilizando como arma o que lhes foi legado. O doutor se torna autoridade por deter a palavra que salva, não só a ele, como a um possível agente do Estado. A cena descrita por Rosa é muito típica da realidade sertaneja, onde a lei é determinada e executada conforme o desejo dos mais influentes, pois “[...] a lei não faz sentido na formação ancestral brasileira, e, sob pena de continuar a não fazê-lo ‘ad aeternum’, não estabelece e estabiliza o simbólico – é regra ambivalente e arbitrária oscilando insidiosamente entre a violência e a retórica” (WISNIK, 2004, p.134).

Os poderes variam de acordo com a sua evocação. O domínio da palavra pode, muitas vezes, impor sua vontade e seus desmandos, bem como o facão e a força bruta podem silenciar os desejos e direcionar decisões. Isso faz o crítico afirmar que o “sertão-Brasil” rosiano não se construiu sobre a base dos direitos universais da cidadania. De fato, a ausência de lei notada em *Grande sertão: veredas* é gerada através do deslocamento operado pelo autor modernista para um local de legislação própria. Essa ambivalência conduz a uma consideração: “aqui, onde a lei falta, reinam as ‘ideias fora do lugar’ aglutinadas pelas relações paternalistas. Lá, onde falta a lei, suprimida pela regra patriarcal, cava-se a mina de um ‘lugar fora das ideias’, de onde Guimarães Rosa extraiu parte decisiva do seu ouro” (WISNIK, 2004, p.143).

O *uspianista*, portanto, consegue perceber que no mesmo local onde não há respeito às leis externas que tentam organizar minimamente a sociedade (ou seja, onde não se dá a acomodação de uma ideia externa), existe também outra lógica de

negociação adaptada à hostilidade do espaço. Essas balizas próprias são perpetuadas de geração em geração, tecidas na rede de “recados”, seja através do mando ou da oralidade, com intuito de estabilizar uma (des)ordem.

[...] O recado rosiano contempla a emergência da pura graça em condições hostis e carentes, e torna-se, ao mesmo tempo, o veículo privilegiado da criação singular de uma escritura-recado, regime transitivo de significação que suporta a originalidade da cultura (WISNIK, 2004, p.145).

Em meio a um contexto degradante, a violência, identificada por Wisnik, se torna festiva por abarcar numa mesma coalizão o mandonismo e a malandragem, figurando como uma espécie de “karma” por ser transmitida e re-transmitida através dos recados. Isso acaba se instalando no inconsciente social, que a todo tempo clama pela sua superação. Observando os vários contos de Guimarães Rosa, Wisnik não recai na conclusão fácil de pensar negativamente a ausência de lei, comandada prioritariamente pelos jogos de poderes da violência e da linguagem. O crítico prefere constatar que essa leitura seria muito genérica diante da forte ligação dos textos com a história social brasileira:

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, 2004, p.154).

Assim como Wisnik dialogou com Roberto Schwarz para mostrar a outra posição possível para se pensar as contradições brasileiras, outros teóricos como Roberto da Matta são acionados para explicar um pouco mais do universo da violência e do vingador. Além desses, Antonio Candido é lembrado pelos seus estudos (como o ensaio “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, de 2004) sobre Guimarães Rosa, que definiram o lugar do jagunço entre a ordem e a desordem do sertão, além da caracterização do “homem dos avessos”. Para dar conta da interpretação da dubiedade das palavras, os estudos de Sigmund Freud são consultados e referenciados. Wisnik acrescenta sua perspectiva a uma vasta fortuna crítica do autor modernista. Os aspectos históricos de um Brasil fragmentado entre mundo rural e modernizado alinhavam as contradições de projetos desenvolvimentistas instaurados na década de 1960, mesmo período em que Brasília estava sendo inaugurada e transformada em centro do poder

constitucional do País. Ao mesmo tempo, outros poderes estavam sendo disseminados em locais onde só a violência era o guia. Essa concomitância de fatores foi percebida por Wisnik não só na esfera histórica, como também nos termos que são usados para se entender as relações sociais. O trabalho com as ambiguidades permeia o ensaio, partindo da palavra “famigerado”, a qual acaba sendo conceito operatório para se ler as múltiplas ações normativas do Brasil. A literatura, portanto, se torna uma maneira potente de se interpretar as contradições brasileiras, sem recair na necessidade de comprovações de verdades, tradicionalmente reconhecidas pelo documento histórico. Assim como na análise da obra de Machado de Assis, também nesse ensaio a interpretação do texto literário somou-se a leituras dos complexos e contraditórios entraves brasileiros. Como a dar prosseguimento ao que começou com o texto machadiano, que em pleno século XIX critica sintomaticamente o sistema escravocrata, Wisnik analisa em Rosa as consequências de uma abolição somente realizada no papel, porque na prática a miséria, a violência e a desigualdade ainda hoje se fazem presentes. Tanto no texto machadiano, quanto no rosiano são identificados os momentos de transição e de convivência entre o arcaico e o moderno em seus diferentes graus. Entretanto, essa dialética não acaba sendo motivo para reforçar a presença dos obstáculos para o desenvolvimento do País, mas para fazer emergir outro tipo de resolução, que é paradoxalmente o mesmo e um diferente tipo de resposta para a convivência com os seus seculares problemas. O recurso utilizado é, pois, desviar para o indecível, para a terceira margem da criatividade. A polca amaxixada e a lei controversa do sertão acabam sendo as formas de defesa e de resposta possíveis para as imposições das histórias e micro-histórias construídas em torno das mestiçagens e das relações de exploração.

Ao superar a estreita dicotomia instalada na ausência e presença de desenvolvimento no País, Wisnik acaba rasurando a relação de débito secular com o outro, no caso o europeu, tão incessantemente evocada. O respeito ao pai (Portugal) que ajudou a formar o Brasil deveria ser tomado como símbolo de gratidão por uma possível contribuição positiva que ele veio a trazer para o Novo Mundo. Isso recai também na literatura, a qual reproduziria modelos, mas que deveriam dar o crédito dessa utilização, pois senão o ato seria caracterizado como cópia. Ao invés disso, a metáfora da amizade literária supõe uma relação horizontal, permeada pelas trocas (SOUZA, 2002). As escolhas dos parceiros no diálogo ficcional não são impostas e surgem através da construção e das intenções que o contexto convoca. A contextualização, por sua vez,

pode ser mero adendo figurativo para quem escreve, ou assumir uma responsabilidade em denunciar problemas sociais, numa faceta engajada. Para o crítico, identificar essas nuances acaba sendo um forma de não ficar atrelado às formas intrínsecas do texto. E isso foi o que acabou predominando nas interpretações de Wisnik desses dois autores canônicos da literatura nacional. Mesmo fazendo incursões imanentistas no texto, em alguns momentos, buscando pistas nas construções literárias e valorizando a forma de escrever de ambos, o crítico aproveitou o que seria o fundo histórico para destacar as saídas positivas para o Brasil. Em nenhum momento se observa a falta de cuidado com a especificidade do literário – problema percebido na crítica positivista, naturalista e no marxismo vulgar, nem um formalismo que confina o literário num contexto socialmente irrelevante e etéreo.

A dialética interpretativa, identificada na obra de Wisnik, aliada ao seu conhecimento de teoria musical e a um posicionamento mais positivo perante a história brasileira, portanto, configura uma perspectiva interpretativa em diferencial. O *uspianista* acrescenta a esse seu repertório o contato com as obras de dois Andrades:

com relação à questão Oswald e Mário, eu estudei o trabalho de Mário durante anos e anos, ao mesmo tempo em que o Teatro Oficina, com o Rei da Vela, que é oswaldiano, também foi fundamental para a minha formação. É a USP e o movimento tropicalista (WISNIK, 2006, p.203).

Enquanto Mário de Andrade se voltava para o estudo do popular ligado ao ambiente prioritariamente rural, pois existia a crença de que nesse espaço existiria a cultura, de fato, autêntica, Oswald se foca no urbano e no industrial como balizas da construção da nação. Essa oposição, segundo Wisnik (2006, p.204), “[...] se repôs de certa forma na MPB da década de 60, na polêmica entre a música de raízes e o tropicalismo”, esse último visto pelo crítico como um movimento altamente criativo, que redescobriu o Brasil através da lógica antropofágica. É de Roberto Schwarz, crítico da aclimatação de ideias estrangeiras nos países colonizados, a opinião diversa em relação ao tropicalismo. No texto “Cultura e política, 1964-1969”, o crítico delinea uma correlação entre as articulações do governo e as manifestações culturais em 5 anos de ditadura. A certa altura, ele aponta que aquele momento histórico de “cotidiana fantasmagoria” e de “anacronismo social” preparou a base para o movimento tropicalista. O autor de *Ao vencedor as batatas* ainda salienta que “para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da

anterior tentativa fracassada de modernização nacional” (SCHWARZ, 2000, p.76). Além de enfatizar o uso de nossa situação de País atrasado e agrário em relação ao que se vinha produzindo no primeiro mundo, o tropicalismo se utilizava de modelos estrangeiros que, segundo Schwarz, muito provavelmente, só seriam decodificados por um grupo privilegiado socialmente – formado por aqueles que tivessem acesso às novas tendências. E conclui: “o efeito tropicalista tem um fundamento histórico profundo e interessante; mas é também indicativo de uma posição de classe” (SCHWARZ, 2000, p.76). Isto é, o que o tropicalismo fazia dentro dos grandes festivais não correspondia, segundo o crítico paulista, ao mundo lá fora, das desigualdades sociais brasileiras.

Seria justamente esse momento de tensão entre o social e as manifestações artísticas, tendendo até, de certa forma, para o lado mais oswaldiano, por trabalhar com a canção urbana, o assunto privilegiado nos estudos de Wisnik. Ao longo desse capítulo, foram discutidas as principais interferências a que o trabalho do autor de *Sem receita* foi submetido. O *trio de efeitos* (referência ao título da canção de Wisnik, e, também, desse capítulo) representa os três principais fatores que estão presentes nas leituras de José Miguel Wisnik, que seriam os ensinamentos de Antonio Candido, a criatividade da música nacional e a valorização da literatura brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É importante dizer que o enigma brasileiro não cabe na mera contraposição otimismo/pessimismo, porque, como havemos todos de concordar, *o Brasil é uma droga*, e a mais ambivalente delas”
(José Miguel Wisnik, no livro *Sem receita*, p.529)

“O Brasil é uma espécie de lugar do sem lugar *que é o lugar*” (José Miguel Wisnik, no livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, p.417)

Construir um perfil intelectual é um grande desafio quando se tem como alvo traçar um breve panorama da produção de um crítico contemporâneo. A aparente estabilidade de autores que já deram por encerrada sua produção parece ser mais

convidativa, pois a fortuna crítica já existente sobre tal escritor ajuda a delinear limites e a sugerir novos caminhos. Por outro lado, a efervescência das reflexões em tempo real, aliada à presença imperiosa do intelectual, convida o intérprete a aprender a lidar com o inesperado e o surpreendente. Ainda mais quando se trata de um indivíduo multifacetado: músico, acadêmico da área de Letras, ensaísta, professor, pensador da cultura e jogador, eventual, de futebol. Essa última habilidade, juntamente com o privilégio de poder, na infância, assistir de camarote aos jogos na Vila Belmiro (localizada no município de Santos, vizinho da sua cidade natal, São Vicente) de um time que via Pelé ascender como craque nacional, acabou por interferir no modo pelo qual o crítico busca entender a cultura, fato que foi identificado pelo artista plástico Nuno Ramos:

um amigo dez anos mais novo, e também torcedor do Santos, ao ver filmes do auge da era Pelé, afirmou sem hesitar que o fato de eu ter sido exposto, em tenra idade, à força daqueles fatos, como se isso fosse normal, produziu danos irreversíveis à minha personalidade. Ele não foi mais explícito do que isso, mas a frase me atinge. Na melhor das hipóteses, ela se refere à minha incurável tendência a ver sentido em tudo (WISNIK, 2008, p.39).

A necessidade de fazer associações, encontrar coincidências e articular tudo isso a uma densa camada de teoria fez de Wisnik um detetive perspicaz que não usa lupa, mas caneta e caderno (ou computador), e que é atento aos fatos do passado que acabaram sendo significativos na sua vida. Três dessas vivências foram cruciais para que o jovem José Miguel Wisnik se tornasse um adulto com variadas habilidades para entender a arte: seu envolvimento com o jogo de futebol¹¹⁵, sua experiência como músico e seu encantamento pela literatura.

Diante disso, pode-se afirmar que a produção de Wisnik, em linhas gerais, é dividida em três vertentes: a clássica, com estudos voltados para o modernismo e as obras literárias já canonizadas que sucederam a esse movimento, assim como à música erudita; a popular, com trabalhos sobre os consagrados artistas da MPB; e a massiva, ao analisar o fenômeno Roberto Carlos e o futebol. A proposta de trabalho do crítico tende a ser conciliatória e diferencial, pois ele acredita na potência da ação de se “pensar com”, e não contra (WISNIK, 2008). A intenção é sempre de construir leituras que

¹¹⁵ Apesar desta dissertação se concentrar na análise dos trabalhos sobre música e literatura (que são, em número, os de maior quantidade), foi inevitável não mencionar o seu último livro publicado sobre o futebol, que acaba por condensar suas ideias sobre o esporte – que tanto o encanta e o inquieta – e as

tenham explicar as manifestações culturais brasileiras, agregando outros olhares sem que para isso seja necessário negar as análises precedentes. Há também uma tendência em mesclar essas interpretações num discurso que é, ao mesmo tempo, histórico e antropológico. Não existe, em seus trabalhos, o apagamento dos complexos problemas brasileiros, como a desigualdade social, mas é destacado que esse mesmo povo que sofre ainda com as consequências da colonização consegue formular respostas criativas para resolver suas dificuldades. E não é o famoso “jeitinho brasileiro” a que Wisnik se refere, mas à literatura de um Guimarães Rosa, ao futebol de um Neymar e à música de um Caetano Veloso que, mesmo em condições adversas, surgem para explicar o potencial do brasileiro. Wisnik, além de produzir críticas, é professor e conhece bem de perto as dificuldades vivenciadas pelo sistema educacional no País. Mas, nem mesmo essa situação de penúria num setor primordial para o desenvolvimento brasileiro, seria um dos empecilhos para que aqui existisse uma produção crítica e criativa capaz de alcançar reconhecimento mundial.

As suas interpretações dão destaque ao texto, seja ele literário, musical ou futebolístico, mas isso sempre se faz levando em consideração o contexto de produção dessas manifestações. Sua prática intelectual não se restringe ao ato de interpretar e produzir livros e ensaios e chega até aos palcos, onde são realizadas suas aulas-show, e também ao jornal e à internet, espaço de veiculação de suas crônicas semanais. Há, portanto, uma exposição, mesmo que discreta, e uma tentativa ainda tímida de fomentar debates com outros críticos. Nesses ambientes por onde circulam as ideias do crítico um tema é sempre mencionado: a música. Esse objeto cultural fez Wisnik relativizar, em alguns momentos, a posição canônica da literatura, pois levou-o a colocar ambas as linguagens em interação. Esse é um dos motivos pelos quais Wisnik pode ser mencionado como filiado aos Estudos Culturais do País, ainda que o crítico tenha ressalvas quanto à questão do relativismo e do cânone. Valorizar algumas obras que ainda permanecem significativas ao longo do tempo é também, para Wisnik, tecer um elogio à produção literária brasileira. Com isso, ele tenta superar a lógica do mal-estar produzida pelo discurso da dependência cultural, substituindo-a pela força da alegria ou, como o crítico nietzschianamente costuma dizer, pela alternativa da gaia ciência.

A ambiguidade da produção crítica de Wisnik perpassa o modo particular com que promove suas leituras, a partir de uma rara erudição, tanto no campo da música

ambiguidades do Brasil. Além disso, é importante citar que, juntamente com Roberto Carlos, o futebol é um dos poucos temas basicamente massivos que Wisnik prioriza em suas reflexões.

quanto no da literatura. Como foi visto nos capítulos anteriores, a associação entre as bases formalistas e sociológicas uspianas à vivência no campo da música e à absorção dos pressupostos teóricos do pós-estruturalismo levam-no a ocupar um espaço singular no campo intelectual brasileiro. Ao refletir sobre isso num adendo ao seu texto de 1979, o crítico traz a posição do colega uspiano Paulo Arantes. O filósofo considerou que no texto “O minuto e o milênio, ou, Por favor, professor, uma década de cada vez” havia uma análise condizente com os pressupostos uspianos de um “bom aluno de Antonio Candido”, mesmo que fosse também perceptível um desvio para a ideologia francesa. Ainda que isso seja apresentado por Arantes como uma crítica negativa, Wisnik (2004, p.192) concorda que ela diz muito de sua posição intelectual: nem estritamente uspiana, nem “desconstrutivista correto”. A leitura da música – em seus aspectos melódicos, composicionais e contextuais – e dos objetos literários o coloca dentro da tradição de estudos que se preocupam com os diversos fatores que estão em jogo na construção dos elementos culturais. No entanto, não há como atrelar o trabalho do crítico somente aos pressupostos dos Estudos Culturais, pois a sua formação tradicional surge imperiosa nas suas interpretações, especialmente no que diz respeito ao seu anti-relativismo e à incessante defesa do cânone.

A prática crítica de José Miguel Wisnik, prioritariamente, quer ser dialógica e respeitosa. A ambivalência, por vezes, de suas leituras são índices tanto de sua formação acadêmica, quanto de suas experiências como músico. A própria aula-show é uma ação que tenta unir a concentração de um recurso didático e a dispersão de um espetáculo musical. E a dualidade é transposta, por exemplo, no modo de ler o Brasil em suas disparidades e complexidades. O veneno da corrupção, da desigualdade social, da falta de educação e da violência acaba por mitigar o potencial remédio fermentado pela imensa criatividade brasileira. Esse jogo entre negativo e positivo, que está em constante constituição, é, por fim, o alvo crítico de Wisnik, que fez do seu trabalho com literatura, música e futebol um projeto para exaltar as qualidades brasileiras. Dois exemplos interessantes dessa vontade de valorizar a cultura brasileira são recorrentemente mencionados: o primeiro fato, aqui apresentado de forma sintética, foi narrado na aula-show e se refere à sua leitura da autobiografia do atual presidente norte-americano, Barack Obama. Ao ler tal documento, Wisnik acaba descobrindo que a mãe de Obama havia assistido ao filme *Orfeu da Conceição*, uma adaptação da peça teatral de Vinícius de Moraes, e ficou maravilhada com a energia negra do filme e muito provavelmente por isso, acabou se casando com um negro, o que resultou no

nascimento do primeiro presidente afrodescendente da história dos Estados Unidos. Ou seja, o Brasil participou, mesmo que indiretamente, desse acontecimento. O outro exemplo, curiosamente, se refere também à potência norte-americana. Para Wisnik (2008), o único campo em que o país de Obama não conseguiu soberania foi o esporte (no caso, o futebol, já que o basquete não emplacou como jogo de forte apelo mundial), justamente, o espaço em que o Brasil conquistou sua fama internacional. Essa potência percebida na esfera da cultura, nas interpretações do *uspianista* Wisnik, seria o antídoto para curar o excesso das ideias pessimistas de um País que se mostra agora em desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

1. Livros de José Miguel Wisnik

WISNIK, José Miguel Soares. *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WISNIK, José Miguel Soares. *Sem receita - Ensaio e Canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

WISNIK, José Miguel Soares. *Livro de Partituras*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

WISNIK, José Miguel Soares. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel Soares; SQUEFF, Ênio. *O nacional e o popular na cultura brasileira / música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WISNIK, José Miguel Soares; BAHIANA, Ana Maria; AUTRAN, Margarida. *Anos 70 / música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

WISNIK, José Miguel Soares. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 02. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

WISNIK, José Miguel Soares (Org.). *Gregório de Matos – Poemas escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1976.

2. CDs e trilhas para o grupo de dança Corpo, para o teatro e para cinema

AS BOAS. Trilha sonora da peça produzida por José Miguel Wisnik. São Paulo: Teatro Oficina, 1991.

CACILDA! Trilha sonora da peça produzida por José Miguel Wisnik. São Paulo: Teatro Oficina, 1998.

HAM-LET. Trilha sonora da peça produzida por José Miguel Wisnik. São Paulo: Teatro Oficina, 1993.

JANELA da alma. Produção de João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Estúdio Ravina Filmes, 2001. 1 DVD. (Trilha sonora do filme produzida por José Miguel Wisnik).

MISTÉRIOS Gozosos (Oswald de Andrade). Trilha sonora produzida por José Miguel Wisnik. São Paulo: Teatro Oficina, 1994.

NAZARETH. Trilha sonora do espetáculo musical produzido por José Miguel Soares Wisnik. Belo Horizonte: Grupo Corpo, 1993.

ONQOTÔ. Trilha sonora do espetáculo de dança produzida por José Miguel Soares Wisnik e Caetano Veloso. Belo Horizonte: Grupo Corpo, 2005.

PARABELO. Trilha sonora do espetáculo musical produzido por José Miguel Soares Wisnik e Tom Zé. Belo Horizonte: Grupo Corpo, 1997.

PENTESILÉIAS. Produção de Bete Coelho. Rio de Janeiro, 1994. (Trilha sonora da peça produzida por José Miguel Wisnik).

SEM Mim. Trilha sonora do espetáculo de dança produzida por José Miguel Soares Wisnik e Carlos Núñez. Belo Horizonte: Grupo Corpo, 2011.

TERRA estrangeira. Produção de Walter Salles e Daniela Thomas. Rio de Janeiro: Vídeo Filme Produções, 1995. 1 DVD. (Trilha sonora do filme produzida por José Miguel Wisnik).

WISNIK, José Miguel Soares. *Indivisível*. São Paulo: Estúdio YB, 2011. 2 CDs.

WISNIK, José Miguel Soares. *Pérolas aos Poucos*. Salvador: Maianga, 2003. 1 CD

WISNIK, José Miguel Soares. *São Paulo Rio*. Salvador: Maianga, 2000. 1 CD.

WISNIK, José Miguel Soares. *José Miguel Wisnik*. Santo André: Camerati, 1993. 1 CD.

3. Textos em jornais e revistas

WISNIK, José Miguel Soares. Te manduco-não-manduca: a música popular de São Paulo. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2001.

WISNIK, José Miguel Soares. Sábia tristeza. *Jornal de resenhas*, São Paulo, p. 5 - 5, 10 mar. 2001.

WISNIK, José Miguel Soares. Villa-Lobos, um descobridor do Brasil. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, v. 2, p. D8 - D8, 28 nov. 1999.

WISNIK, José Miguel Soares. Motivo de reflexão. *Jornal Folha de São Paulo / Caderno Mais!*, São Paulo, p. 5 - 5, 19 jul. 1998.

WISNIK, José Miguel Soares. Uma inacabada arte da fuga. *Jornal de resenhas*, São Paulo, p. 5 - 5, 01 maio 1995.

WISNIK, José Miguel Soares. Paratodos é antídoto contra estorvos absurdos. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. Q2 - Q2, 08 jan. 1994.

WISNIK, José Miguel Soares. Nazareth é espelho de Machado de Assis. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 6 - 6, 21 abr. 1993.

WISNIK, José Miguel Soares. Ilusões a perder. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 03 - 03, 31 mai. 1991.

5. Textos publicados no Jornal O Globo/ blog Conteúdo Livre

WISNIK, José Miguel Soares. Feito pra acabar. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 31 dez. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Futebol totalitário. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 24 dez. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Música barata. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 17 dez. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Sócrates brasileiro. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 10 dez. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Extremos musicais. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 03 dez. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Leveza profunda. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 26 nov. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Curitiba. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 19 nov. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. O dia do fico. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 12 nov. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Wisnik in Rio - A bolsa ou a vida. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 05 nov. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Jogo das canções. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 22 out. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Sinalizadores. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 01 out. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Ler poesia. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 24 set. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. A luta é desigual. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 17 set. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. A pata da gazela. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 10 set. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Aviso de despertar. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 03 set. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Melancolias. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 27 ago. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Corpo bonito. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 20 ago. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Crises em penca. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 13 ago. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Segredo. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 06 ago. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Afrossamba assombroso. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 23 jul. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Antonio e João. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 16 jul. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. As bacantes e a caçula. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 09 jul. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Nobel para Noel. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 02 jul. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Diário de notícias. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 25 jun. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Pão de Açúcar. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 18 jun. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. O homem comum. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 11 jun. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Zizek. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 04 jun. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Analfabetismo funcional. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 28 mai. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Dona Norma. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 21 mai. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Direitos e avessos. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 14 mai. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Obama e Osama. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 07 mai. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Desejo e amor. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 30 abr. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Espelhos. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 23 abr. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Casamentos. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 16 abr. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Quinta-feira. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 09 abr. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Cacoetes. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 02 de abr. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. O herói e o santo. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 26 mar. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Enigma. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 19 mar. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Não tem tradução. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 12 mar. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. De graça. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 05 mar. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. 'À la' Tarantino. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 26 fev. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Ministério é cultura. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 19 fev. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Categorias mentais. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 12 fev. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Nova. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 01 jan. 2011. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Analfomegabetismo. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 18 dez. 2010. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. DNA das línguas. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 11 dez. 2010. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. WikiLeaks. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 04 dez. 2010. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. A chama e o chamado. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 13 nov. 2010. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. 'Alta ajuda'. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 06 nov. 2010. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. 'Catatau'. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 30 out. 2010. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. O debate não sustentável. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 23 out. 2010. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Nunos Ramos é cruel. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 16 out. 2010. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Gênio genioso. *Jornal O globo*. Rio de Janeiro, 02 out. 2010. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel Soares. Jogo do desassossego. Jornal *O globo*. Rio de Janeiro, 25 set. 2010. Segundo Caderno.

6. Entrevistas concedidas por José Miguel Wisnik

AVELAR, Idelber. José Miguel Wisnik: Entrevista Exclusiva. Site *O biscoito fino e a massa*. 02 mai. 2006. Disponível em: http://www.idelberavelar.com/archives/2006/05/jose_miguel_wisnik_entrevista_exclusiva.php. Acesso em: 04 mar. 2010.

BAÍA, Paulo; DUARTE, Ozeas. Música, problema intelectual e político. Entrevista com José Miguel Wisnik. *Revista Teoria e Debate*. nº 35. Jul./Ago/Set. 1997. (Publicado no site em 18 ago. 2006). Disponível em: <http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-musica-problema-intelectual-e-polit>. Acesso em: 04 mar. 2010.

BORGES, Kátia. Neymar é um Baudelaire. Entrevista da seção “Abre Aspas”. Revista *Muito/ Jornal A tarde*. Salvador, 02 out. 2011.

BOSCO, Francisco. Entrevista o Futebol e o Brasil. Revista *Cult*. Ago. 2008. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/website/entrevista.asp?edtCode=0FC20C99-CF56-4F8C-8425-C026ADC05D4F&nwsCode=F13BA9F0-0192-4E31-991E-A5AA8F57E525>. Acesso em: 4 mar. 2010. (Entrevista na íntegra na edição da revista *Cult* de Agosto de 2008).

ESTUDOS avançados “O interesse em pela dança foi despertado em mim por eles”. Depoimento de José Miguel Wisnik. vol.14 nº 40. São Paulo Set./Dez. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000300024. Acesso em: 04 mar. 2010.

FIBE, LÍlian Witte. Entrevista José Miguel Wisnik. *Programa Roda Viva*, 22 jun. 2008. Disponível em: <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm1112>. Acesso em: 04 mar. 2010.

LIMA, Rachel Esteves. Diálogos Críticos: José Miguel Wisnik. 28 mai. 2009. Disponível em: <http://observatoriodacritica.com.br/dialogos-criticos-jose-miguel-wisnik-28-05-2009/>. Acesso em: 15 fev. 2011.

REVISTA de Arquitetismo José Miguel Wisnik: futebol, arte magia. 3 jul. 2008.
Disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/02.017/1439>>. Acesso em:
04 mar. 2010.

SAYAD, Mariana. Entrevista José Miguel Wisnik. *S. L. Revista eletrônica*, 29 mai. 2010. Disponível em: <<http://www.slrevistaeletronica.com.br/entrevistas/jose-miguel-wisnik.html>>. Acesso em: 13 ago. 2010.

VALADARES, Mariana. Entrevista José Miguel Wisnik. *Site Canal Rio Claro*, 30 out. 2008. Disponível: <<http://www.canalrioclaro/columamarianavaladares.htm>>. Acesso: 04 mar. 2010.

WISNIK, José Miguel. Um intelectual nativo. In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. (Orgs.). *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 197-220.

7. Referências gerais

ALVES, Paulo César. (Org.). *Cultura: múltiplas leituras*. Bauru: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010.

ANTELO, Raul et al (Org.) *Declínio da arte e ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras contemporâneas/ABRALIC, 1998.

ASSIS, Jamille Maria Nascimento de. Literatura e música: diálogos da crítica. Anais ENECULT – Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007, CD-ROM.

BARBERO, Jesús-Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas* Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 10ed. 1996. p. 222-232.

BÍBLIA, N.T. Mateus. Português. Bíblia sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. Cap.7, vers.6.

BOLLOS, Liliana Harb. A canção popular brasileira através do olhar de Wisnik. *Caligrama* – Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia. Vol. 1. n°. 2. Mai.-Ago. 2005. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/caligrama/n_2/12%20LilianaBollos.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2010.

BORGES, Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre, Globo, 1970. p.29-38.

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALADO, Carlos. José Miguel Wisnik faz ponte musical São Paulo – Rio. Site *Clique Music Uol*. 27 out. 2000. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/jose-miguel-wisnik-faz-ponte-musical-sao-paulorio>>. Acesso em: 22 mar. 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2ª ed. Salvador: FCJA, 1989.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim bibliográfico* – Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v.44, jan/dez. 1983.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In:_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.p.19-54

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Introdução ao método crítico de Silvio Romero*. Tese de doutoramento. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1945.

CERQUEIRA, Rodrigo Soares de. *Crítica, Memória e Narração: um estudo dos textos memorialísticos de Antonio Candido*. 213f. Dissertação de Mestrado. Campinas, São Paulo: [s.n.], 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. Dois Críticos Literários. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p.132-151.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995.

CÍCERO, Antonio. A sedução relativa. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.171-208.

COELHO, Marcelo. Nós aqui, e eles lá. *Jornal Folha de São Paulo*. (Ilustrada). 14 jun. 2006. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/carioca_fsp2.htm>. Acesso em: 12 out. 2011.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. 2ª ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CUSSET, François. *Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze e Cia*. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. Trad. e org.: Roberto Machado. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 41- 45.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério de Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EGG, André. Machado Maxixe. Site *O melômano*. 23 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.omelomano.blogspot.com/2008/02/machado-maxixe.html>>. Acesso em: 13 ago. 2010.

FISCHER, Luis Augusto. Wisnik encanta em ensaio sobre Machado e música. *Jornal Folha de São Paulo*. 08 nov. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0811200816.htm>>. Acesso em: 04 mai. 2010.

FONTES, Flávia. Um olha múltiplo. *Revista Quem*, 20 fev. 2009. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI47925-9531,00-UM+OLHAR+MULTIPL0.html>>. Acesso em: 04 mar. 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 7ª ed. Trad. Laura Fraga Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Trad.: Roberto Machado. 10ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 15-37.

FRIZON, Marcelo. Morte e Vida Severina e o super-regionalismo. *Terceira Margem*-Revista do programa de pós-graduação em ciência e literatura da UFRJ. Ano IX. nº11, 2004. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/x.html#_ftn1>. Acesso em: 12 jul. 2011.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GIRON, Luís Antônio. O rap salva a palavra. Entrevista com José Ramos Tinhorão. *Revista Época*. Edição 322. 16 jul. 2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG65435-6011,00-O+RAP+SALVA+A+PALAVRA.html>> Acesso em: 22 mar. 2011.

GLEDSON, John. Polcas aos poucos. Revista *Novos Estudos* - CEBRAP. n° 72. São Paulo. Jul.2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002005000200011&script=sci_arttext>. Acesso em 22 mar. 2010.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Canto pra quem?. Jornal *Folha de São Paulo*. 6 jul. 2009. Disponível em: <<http://enquantodescansacarregapedra.blogspot.com/2009/07/morte-da-cancao.html>>. Acesso: 22 nov.2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

HUYSSSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher – o “outro” do modernismo. In: _____. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LICHOTE, Leonardo. Músicos e teóricos discutem o fim da canção. Jornal *O globo*. 12 abr. 2009. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/04/11/musicos-teoricos-discutem-fim-da-cancao-755236530.asp>>. Acesso em: 22 nov. 2011.

LIMA, Rachel Esteves. *A Crítica Literária na Universidade Brasileira*. Tese de doutorado em Teoria Comparada. UFMG, Belo Horizonte: [Sn], 1997.

LIMA, Rachel Esteves. Literatura e Cultura. In: ALVES, Paulo César (Org.). *Cultura: múltiplas leituras*. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010.p. 229-254.

LIMA, Rachel Esteves. Resistência à teoria. *Correio Braziliense*, Brasília (DF), 12 jul. 2003.

LOPES, Cássia Dolores. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. Tese de doutoramento em Artes Cênicas. UFBA, Salvador: [Sn], 2007.

MAMMÌ, Lorenzo. Os sonhos dos outros. In: NESTROVSKI (Org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 217-235.

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4ªed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MATTELART, Armand; NEVEU, Èrik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MEDEIROS, Jotabê. Tão Zé. Seção Imprensa. 20 out. 2010. Disponível em: <http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=259:tao-ze&catid=8:imprensa&Itemid=18>. Acesso em: 22 nov. 2011.

MELO, Janaína Cunha Melo. Wisnik lança livro nesta terça em BH. *Divirta-se*, 11 ago. 2008. Disponível em: <http://www.new.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_7/2008/08/11/ficha_agitos/id_sessao=7&id_noticia=1757/ficha_agitos.shtml>. Acesso em: 04 mar. 2010.

MOISÉS, Leila Perrone. Desconstruindo os Estudos Culturais. IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. 16 mai. 2005. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/DESCONSTRUINDO%20OS%20ESTUDOS%20CULTURAIS.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2009.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NOVAES, Adauto. *O olhar*. 11ª ed. S. Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PALAVRA Encantada. Produção de Helena Solberg. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2008. 1 DVD.
- PEREIRA, Antonio Marcos. *Retrato do crítico enquanto cúmplice secreto*: Bernardo Carvalho na *Folha de S. Paulo*. In: MIRANDA, Adelaide Calhman de; CATRÓPA, Andréa; PEREIRA, Antonio Marcos et al. *Protocolos Críticos*. São Paulo: Itaú Cultural Iluminuras, 2008. p. 41-54.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- ROCHA, Glauber. *Uma estética da Fome*. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira. Ano 1.nº. 3, Jul.1965.
- SAID, Edward. O papel público dos escritores e intelectuais. In: _____. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 149-170.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano In: _____. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 09-26.
- SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil 1979-10981(Cultura versus arte) In: ANTELO, Raul (Org.). *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras contemporâneas/ ABRALIC, 1998. p.11-23.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.

SCHWARZ, Roberto. Idéias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, 2000.p.151-161.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, Salvo Engano, de ‘Dialética da Malandragem’. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Fernando de Barros e. Entrevista “Chico contra o cinismo”. Seção Entrevistas. Site *Chico Buarque*. 26 dez. 2004. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 12 mai. 2011.

SILVA, Fernando de Barros e. O fim da canção. Revista *Serrote*. Instituto Moreira Salles. nº.3. nov. 2009. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/o_fim_da_can%C3%A7%C3%A3o_%28em_torno_do_ultimo_chico%29/D222>. Acesso em: 21 nov. 2011.

SOARES, Magda Becker. Na escola, diferença é deficiência. In: _____. *Linguagem e Escola: uma perspectiva social*. São Paulo: Ática, 1986.

SOLLITTO, André. Antonio Candido e José Miguel Wisnik fazem homenagem a Oswald de Andrade em abertura da FLIP. Site Revista *Época*. Disponível em: <<http://colunas.epoca.globo.com/menteaberta/2011/07/06/antonio-candido-e-jose-miguel-wisnick-fazem-homenagem-a-oswald-de-andrade-em-abertura-da-flip/>>. Acesso em: 08 jul.2011.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades: 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STARLING, Heloísa. José Miguel Wisnik entrelaça literatura e música brasileira. Jornal *Folha de São Paulo*. 04 dez. 2004.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TEIXEIRA, Jerônimo. O acadêmico showman: a prosa de José Miguel Wisnik é performática como a sua música. E ainda mais vazia. Revista *VEJA on line*, 15 dez. 2004. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/151204/p_170.html>. Acesso em: 04 mar. 2010.

VELHO, Otávio. Relativizando o relativismo. In: _____. *Besta-Fera. Recriação do Mundo: ensaios críticos de antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 171-184.

VICTOR, Fábio; LONGMAN, Gabriela. Sou um homem do passado. Jornal *Folha de São Paulo*. Entrevista. 06 jul. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/939733-sou-um-homem-do-passado-diz-antonio-candido-em-paraty.shtml>>. Acesso em: 07 jul. 2011.

WERNECK, Paulo. Antonio Candido, ou o pessimismo. Site *Observatório da Imprensa*. Ano 16. nº 664. 11 jun. 2011. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/antonio_candido_ou_o_pessimismo>. Acesso em: 14 set. 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel Soares. Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 283-300.

WISNIK, José Miguel Soares. Palestra Panorama atual da crítica no Brasil e os seus desafios. I Seminário Baiano de Crítica de Artes Realização Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)/ SECULT-BA. 20 set 2011.

WOLFF, Francis. Dilemas dos intelectuais. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.p.45-68.

YÚDICE, George. Depoimento. *Segundas no memorial*. São Paulo: Memorial da América Latina, 12 jun. 1995.

ANEXO

ANEXO A - CANÇÕES

Se meu mundo cair

Composição: José Miguel Wisnik

Se meu mundo cair
então caia devagar
não que eu queira assistir
sem saber evitar

cai por cima de mim:
quem vai se machucar
ou surfar sobre a dor
até o fim?

cola em mim até ouvir
coração no coração
o umbigo tem frio
e arrepio de sentir
o que fica pra trás
até perder o chão
ter o mundo na mão
sem ter mais
onde se segurar

se meu mundo cair
eu que aprenda a levitar.

Sou baiano também

Composição: José Miguel Wisnik

foi Gilberto Gil que viu
o sertão de Luiz Gonzaga
virar praia e mar dentro de Caymmi
sambaião no violão de João Gilberto
canto azul de água e sal
e ema no juremal
barroca barroca a cidade se banhou
num clarão pedra roncou no carnaval

entre a praia e a serra eu nasci
das ondas e montanhas melodias aprendi
mas foi no seio da Bahia
meu primeiro eterno bem
na Bahia eu conheci
na Bahia eu disse amém
sou baiano também.

Indivisível

Composição: José Miguel Wisnik e André Stolarski

sei que eu já não presto
 mais nenhuma atenção
 e a vida passa
 ultrapassa
 os limites da razão
 e tudo já era
 é incrível
 mas o mundo é uma fera
 indivisível

eu sei que estou louco
 por você, e como não?
 só você apaga
 com suas luzes
 minha grande escuridão
 mas se você some
 é impossível
 eu não passo de um homem
 invisível

eu sei que estou morto
 de saudade e solidão
 mas se no meu canto
 ouço seu canto
 que me leva ao coração
 e toda distância
 é possível
 é pra dentro que ela avança
 indivisível.

Sem receita

Composição: José Miguel Wisnik e Alice Ruiz

Primeiro, lenta e precisamente,
 arranca-se a pele
 esse limite com a matéria.
 Mas a das asas melhor deixar
 pois se agarra à carne
 como se ainda fossem voar.
 As coxas, soltas e firmes,
 devem ser abertas
 e abertas vão estar
 e o peito nu
 com sua carne branca
 nem deve lembrar
 a proximidade do coração.

Esse não.
 Quem pode saber
 como se tempera um coração?

Limpa-se as vísceras,
 reserva-se os miúdos
 para acompanhar.
 Escolhe-se as ervas,
 espalha-se o sal,
 acende-se o fogo,
 marca-se o tempo
 e, por fim, de recheio,
 a inocente maçã,
 que tão doce, úmida e eleita
 nos tirou do paraíso
 e nos fez assim:
 sem receita.

A mulher do atirador de facas

Composição: José Miguel Wisnik

Mira em mim
 olha em mim
 e me vê
 mira em mim
 mora em mim
 e você

Olha bem
 depois vem
 erra em volta de mim
 mira dentro
 onde o centro
 e ninguém
 ouve em mim
 não e sim
 nos meus ais
 faz de mim
 manequim
 de punhais.

Morre em mim
 nasce em mim
 não tem erro nem fim
 fere só
 onde o nó
 se desfaz
 meu cetim
 camarim, cabaré
 teu querer e poder

meu mister
 arlequim de festim
 cai na dor do prazer
 e enfim
 mira em mim
 sem tremer.

Pérolas aos poucos

Composição: José Miguel Wisnik

Eu jogo pérolas aos poucos ao mar
 eu quero ver as ondas se quebrar
 eu jogo pérolas pro céu
 pra quem pra você pra ninguém
 que vão cair na lama de onde vêm

Eu jogo ao fogo todo o meu sonhar
 e o cego amor entrego ao deus dará
 solto nas notas da canção
 aberta a qualquer coração
 eu jogo pérolas ao céu e ao chão

Grão de areia
 o sol se desfaz na concha escura
 lua cheia
 o tempo se apura
 maré cheia
 a doença traz a dor e a cura
 e semeia
 grãos de resplendor
 na loucura

[eu jogo ao fogo todo o meu sonhar
 eu quero ver o fogo se queimar
 e até no breu reconhecer
 a flor que o acaso nos dá
 eu jogo pérolas ao deus dará].

Nossa canção

Composição: José Miguel Wisnik e Mauro Aguiar

Nossa canção guarda canções diversas.
 Minha ilusão, tua emoção
 mil dimensões imersas.
 Outras virão buscando a luz,
 de cais em cais,
 naus sobre naus: espessas.
 Pois as canções só são canções
 quando não são promessas.

Nessa canção cabem canções dispersas.
Minha razão, teu coração,
mil sensações avessas.
Outras virão de encontro a nós,
de voz em voz,
de par em par: esparsas.
Pois as canções só são canções
quando não são mais nossas.

Canção necessária

Composição: Guinga e José Miguel Wisnik

Já sei que vacilei
mil vezes relutei
em te dizer o quanto

Cantarolei baixinho
frases sibilinas
quase irreais

Lancei meias palavras
em que eu evitava
o que queria tanto

Mas no que eu sussurrava
havia fogo e lava
prometendo mais
querendo muito mais

Querendo o teu regaço
que num minuto sem igual
você me lesse
não me esquecesse
adivinhasse enfim
não desistisse mais de mim
e ouvisse no meu canto
as tontas entrelinhas
que silencieei
por ti

Não pense que gastei
as horas que levei
a costurar o vento

Queimei tantos rastilhos
que só explodiam
lá no nunca mais

Arrepiei caminhos

que me levariam
mais que o pensamento

Fiquei vendo navios
vivos e esquivos
num imenso cais
o mais imenso cais

Querendo o teu regaço
que num minuto virtual
você me lesse
não me esquecesse
adivinhasse enfim
não desistisse mais de mim
e ouvisse no meu canto
as tontas entrelinhas
que silencieie
por ti

Prometo rios de leite
com seus afluentes
uma foz e o mar

Aceno com presentes
que só o próprio tempo
pode adivinhar

Se acaso eu te sentir
a ponto de fugir
definitivamente

No último segundo
eu grito: pára o mundo
que eu só sei te amar

Baião de quatro toques

Composição: José Miguel Wisnik e Luís Tatit

Quando bater no coração
quatro pancadas e depois um bis
pode escrever, não falha não
é tentação de ser muito feliz (2x)

Por isso é bom esse baião de quatro toques
carregadinho de premonição
ele não deixa que a batida se desloque
e que se afaste do seu coração
pra quem compôs, pra quem cantou e pra quem ouve
é o destino que sempre se quis
é uma 5ª sinfonia de Bethoven

que decantou e só ficou raiz

Dá pra sentir a exatidão
o tique-taque do seu coração
dá pra entender que esse baião
de quatro tons
tanto tentou, tanto tentou
que se tornou a tentação desse país
de ser assim feliz.

Subúrbio

Composição: Chico Buarque

Lá não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem atrevimento
Lá não figura no mapa
No avesso da montanha, é labirinto
É contra-senha, é cara a tapa
Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Olaria
Fala, Acari, Vigário Geral
Fala, Piedade
Casas sem cor
Ruas de pó, cidade
Que não se pinta
Que é sem vaidade

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Desbanca a outra
A tal que abusa
De ser tão maravilhosa

Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nus
Pelas quebradas teus exus
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
Lá tem Jesus
E está de costas
Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma
Cordovil, Pilares

Espalha a tua voz
 Nos arredores
 Carrega a tua cruz
 E os teus tambores

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
 Traz as cabrochas e a roda de samba
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap
 Fala no pé
 Dá uma idéia
 Naquela que te sombreia

Lá não tem claro-escuro
 A luz é dura
 A chapa é quente
 Que futuro tem
 Aquela gente toda
 Perdido em ti
 Eu ando em roda
 É pau, é pedra
 É fim de linha
 É lenha, é fogo, é foda

Fala, Penha
 Fala, Irajá
 Fala, Encantado, Bangu
 Fala, Realengo...

Fala, Maré
 Fala, Madureira
 Fala, Meriti, Nova Iguaçu
 Fala, Paciência...

Mestres cantores

Composição: José Miguel Wisnik

Nós aqui mestres cantores
 aprendizes felizes
 modestos e muito dignos
 da prosa da prosódia
 da prosápia da poesia
 da música popular
 da canção enquanto tal
 da música total
 da voz que fala
 pela fala e pela voz
 Nós aqui livres docentes
 docemente livres

entra o rap e o repente
a canção dolente
a canção e seu matizes
a música total
da voz que fala
pela fala e pela voz

E se a baiana escondeu no tabuleiro
o xadrez de estrelas de Vieira
e vai pondo em cada acarajé
a pimenta da fé
e o discurso engenhoso no tempero?

Nós aqui mestres cantores
aprendizes felizes
modestos e muito dignos
da prosa da prosódia
da prosápia da poesia
da música popular
da canção enquanto tal
da música total
da voz que fala
pela fala e pela voz
da música total
da voz que fala
pela fala e pela voz

E se no gozo perfeito
das próprias faculdades
de músicas letras ciências
artes exatas
nós aqui de escola em escola
de escala em escala
deixamos em São Paulo
as misturas intactas?

Nós aqui livres docentes
docemente livres
entre o rap e o repente
a canção dolente
a canção e seu matizes
a música total
da voz que fala
pela fala e pela voz

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?

Nós aqui mestres cantores
 aprendizes felizes
 modestos e muito dignos
 da prosa da prosódia
 da prosápia da poesia

Trio de efeitos

Composição: José Miguel Wisnik e Luiz Tatit

Sempre fui bom
 Nunca fui bad
 Posso ser mau
 Se eu quiser
 Nada impede
 Mas é um dom
 Quase profético
 Nasci assim sou assim
 É genético

Nunca fui bom
 Sempre fui médio
 Nasci assim
 Que fazer
 Que remédio
 Vou melhorar
 É o que veremos
 Sou todo assim
 Mais ou menos

Sempre fui bom
 Sempre fui médio
 É o meu dom
 E o meu tédio

Eu já sou má
 Má espontânea
 Oh nunca vi
 Crueldade tamanha
 Ódio mortal
 Do fundo do peito
 Não sei porque
 Que eu nasci
 Desse jeito

Eu sou tão bom
 Tenho uns defeitos
 Quero matar
 O primeiro sujeito
 Médio má bom
 Um trio de efeitos
 Juntos seremos eleitos
 Sou o melhor

Sou a pior
Sou um medíocre perfeito
Quero sucesso
Quero fracasso
Sei que pra mim
Regular já é o máximo

São Paulo Rio

Composição: José Miguel Wisnik

Sonhei que deu no jornal
que São São Paulo estava
coberta de água e sal
pela mais branca das ondas
de um mar de safira
não era mentira
e nem carnaval

Também não era milagre
desastre ecológico
nem nada igual
e quando a onda baixou
a cidade ficou
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

Tamanho banho era um beijo
de cheiro e desejo
em cada pessoa daquele lugar
e nesse dia saiu na primeira edição
de todos os jornais do Brasil:
São Paulo Rio.

Por um fio

Composição: José Miguel Wisnik

Por um fio eu me parto em dois
aceito o que a sorte dispôs
no meu caminho
vejo a vida, a morte e o depois
não vou viver jamais sozinho
porque sou dois
sou mais que dois
sou muitos fios

que vão se tecendo
 com a voz do outro em mim
 e quem canta não sabe o fim
 com medo e alegria
 ele anda por um fio

Ilusão real

Composição: José Miguel Wisnik e Guinga

Vem, me diz
 se a lua atrás daquela nuvem quis
 riscar um círculo de chumbo e giz
 pra me maltratar
 e se o mar
 batendo assim no breu
 se trai querendo copular com o céu
 fantasmagórica ilusão cruel
 a debochar de mim

Será então
 que vou sem paz e sem perdão
 no labirinto de tormentos vão
 onde sobramos eu
 e deus?

Vem, diz mais
 se a noite esconde o estrago que me faz
 no próprio peito a martelar tenaz
 por um mal maior
 e se o amor
 se dando a mim total
 só quer morder meu coração mortal
 fantasmagórica ilusão real
 a debochar de mim

Será então
 que sou sem paz e sem perdão
 no labirinto de tormentos vão
 onde sobramos eu
 e deus?

Vem, me diz
 vem, me diz
 vem.

TEMAS, ARTIGOS E DATAS DE PUBLICAÇÃO				
FUTEBOL (8)	MÚSICA (16)	LITERATURA (6)	EDUCAÇÃO (3)	FATOS COTIDIANOS (22)
Futebol totalitário (24/12/11)	Música barata (17/12/11)	Ler poesia (24/09/11)	Analfabetismo funcional (28/05/11)	Feito pra acabar (31/12/11)
Sócrates brasileiro (10/12/11)	Extremos musicais (03/12/11)	A luta é desigual (17/09/11)	Dona Norma (21/05/11)	Wisnik in Rio. A bolsa ou a vida (05/11/11)
O dia do fico (12/11/11)	Leveza profunda (26/11/11)	Antonio e João (16/07/11)	Analfomegabetismo (18/12/10)	A pata da gazela (10/09/11)
Sinalizadores (01/10/11)	Curitiba (19/11/11)	Pão de açúcar (18/06/11)		Aviso de despertar (03/09/11)
Diário de notícias (15/06/11)	Jogo das canções (22/10/11)	Espelhos (23/04/11)		Melancolias (27/08/11)
O homem comum (11/06/11)	Corpo bonito (20/08/11)	Categorias mentais (12/02/11)		Crises em penca (13/08/11)
Cacoetes (02/04/11)	Segredo (06/08/11)			Zizek (04/06/11)
Gênio genioso (02/10/10)	Afrossamba assombroso (23/07/11)			Obama e Osama (07/05/11)
	As bacantes e a caçula (09/07/11)			Direitos e avessos (14/05/11)
	Nobel para Noel (02/07/11)			Casamentos (16/04/11)
	Desejo e amor (30/04/11)			Quinta-feira (09/04/11)
	Não tem tradução (12/03/11)			O herói e o santo (26/03/11)
	Nova (01/01/11)			Enigma (19/03/11)
	A chama e o chamado (13/11/10)			De graça (05/05/11)
	Alta ajuda (06/11/10)			A 'la' Tarantino (26/02/11)
				Ministério é cultura (19/02/11)
				Wikileaks (04/12/10)
				DNA das línguas (11/12/10)
				'Catatau' (30/10/10)
				O debate não sustentável (23/10/10)
				Nuno Ramos é cruel (16/10/10)
				Jogo do desassossego (25/09/10)

ANEXO C – CRÔNICAS

1. José Miguel Wisnik

Pão de Açúcar – 18 de junho de 2011

“O Pão de Açúcar era um teorema geométrico.” Hoje estou diante dele, por uma dessas janelas panorâmicas espetaculares do Rio, e posso saborear ao vivo a beleza aguda da frase de Oswald de Andrade, que se encontra no “Serafim Ponte Grande”. O fato é que não consigo ter nenhum outro assunto que não esse: Oswald de Andrade é o escritor homenageado da Festa Literária de Paraty, que acontece em julho, e também da nova exposição do Museu da Língua Portuguesa em São Paulo, que abrirá depois da Flip. Coincidências curiosas fizeram com que os dois eventos apontassem para ele, e calhou de eu estar envolvido nos dois: vou participar com Antonio Candido da conferência de abertura da Flip, também do show em homenagem a Oswald, ainda em Paraty, e estou fazendo a curadoria da exposição do Museu da Língua.

Era melhor eu não falar sobre isso agora, de coisas em preparação, que ainda vão acontecer. Mas por isso mesmo, por estar completamente envolvido com elas, é que não tenho, no momento, nenhuma outra coisa a dizer. Estava nessa dúvida cruel quando me deparei com ele, o “óbvio ululante” epifânico, o Pão de Açúcar em pessoa. Pode ser exagerado, mas a coluna permite, e o fato é que me dou conta de que o Pão de Açúcar é para Oswald de Andrade o motivo recorrente, o gabarito poético com que ele lê o Brasil, um carimbo luxuoso na paisagem, uma marca de patente, de fábrica fractal, um enigma carnavalesco, um signo cósmico, um emplastro Brás Cubas (de Machado) e um recado do morro (de Rosa), lidos por um paulista no Rio.

“No Pão de Açúcar / De cada dia / Dai-nos senhor / A poesia de cada dia”. Não é por acaso que esse torrão natal de pura pedra, que aparece em muitos poemas e romances dele, exibindo sempre outras faces, é erigido em escapulário, em amuleto, em estrela-guia, como a muiraquitã do Macunaíma. A gente tem que ter algo muito concreto em que se mirar, para poder re-existir. Um lugar para poder cifrar o destino, para se achar e se perder. O mais acabado dos cartões postais, que, no entanto, nunca se acaba de entender. É assim que o Pão de Açúcar aparece também, aliás, no “Estrangeiro” de Caetano Veloso, que fez música para o “Escapulário”, e com capa do cenário de Hélio Eichbauer para “O Rei da Vela”, tudo de Oswald.

Acho muito oportuna a convergência da Flip e do Museu da Língua sobre Oswald. Na minha opinião, estamos precisando de Oswald de Andrade na veia. Nenhum escritor brasileiro “consagrado” sacode mais escancaradamente que ele os hábitos mentais de superfície, a estereotipação com que se vem reduzindo os acontecimentos criativos a explicações secundárias, as questões-problema postas todas em gavetas esquemáticas, os xeque-mates convertidos em clichês ralos.

Oswald é provocação no mais alto sentido. Não precisamos cair na discussão equivocada sobre se ele é melhor poeta que Drummond, Bandeira ou Cabral. É evidente que não. Mas, mais que isso, deve ficar evidente que essa não é a questão. Nenhum escritor de seu tempo, no Brasil, enfrentou de maneira tão original e contemporânea um conjunto vertiginoso de questões poéticas, antropológicas em amplo espectro, de uma perspectiva “selvagem”, não acadêmica, crítica, inquieta e generosa.

Tendo morrido no ostracismo, Oswald renasceu nos anos 1960 através das leituras que fizeram dele a poesia concreta, o Teatro Oficina, o movimento tropicalista. É que nele já estavam, a seu modo, a poesia construtiva, o racionalismo anárquico, os temas da nova esquerda, da cultura pop, o matriarcado e a revolução sexual de Wilhelm Reich, o sentimento órfico de Marcuse, a “aldeia global” de McLuhan, tudo isso do ponto de vista da mais original formulação, na América Latina, de uma resposta ao processo de colonização.

A ideia de “antropofagia” foi muito desgastada e banalizada pelos usos, caindo muitas vezes no elogio indiscriminado da mistura de tudo com tudo, da absorção ilimitada e depois “vomitada” das influências. Essa metáfora é péssima e inadequada. Nada a ver com o rigor heterodoxo com que a ideia da antropofagia como potência da alteridade aparece formulada e praticada em Oswald, em prosa e verso, em manifesto, romance, teatro e dissertação filosófica. Nada a ver com o modo como ele distingue a alta antropofagia, como critério criador, da “baixa antropofagia” da devoração pela devoração, ética e politicamente nefasta.

Por isso mesmo é que o momento agora pode ser o de um novo salto na compreensão de Oswald de Andrade, pelo próprio modo como sua obra contracena e responde a um mundo de intensos cruzamentos e ao mesmo tempo de explosivos impasses políticos de base cultural, no mundo. Uma recepção diluída acabou por cercá-la de conotações festivas, carnavalizantes e algo inconsequentes. O problema aí não é nem o carnaval nem a festa, que são instâncias fortes da alegria como “prova dos nove”, mas a concepção estreita de que o pensamento de Oswald de Andrade se esgota aí. O cerne da antropofagia como metáfora é o destino da agressividade humana, que ela ao mesmo tempo contempla e desloca, ao aceitar a cultura do outro como matéria primeira das transformações.

Para ir mais longe, só mesmo lendo, por exemplo, as surpreendentes e pouco conhecidas entrevistas de Oswald reunidas no livro “Os dentes do dragão”, destacando-se, entre todas, a concedida a Paulo Mendes Campos em 1947.

Para terminar, um verso que ficou na minha cabeça, mas que eu não sei se li ou sonhei: “O Pão de Açúcar é um seio que o céu quer sugar.”

Enigma – 19 de março de 2011

Hermano Vianna assinalou a feliz coincidência de ter saído a minha coluna sobre a gratuidade da arte no mesmo dia da entrevista de Lewis Hyde no Prosa & Verso sobre a dupla pertinência dos bens culturais à economia de mercado e à esfera da dádiva. Esse é o ponto central da nossa empatia. Talvez por ser professor e não esperar muito de direitos autorais artísticos, como formula aliás o próprio Hyde, eu esteja mais empenhado em que nos livremos dos entraves colocados ao amplo acesso aos bens culturais do que a fazer coro à ladainha de artistas quando estes só falarem em nome de sua inserção no mercado. Fora isso, encaro com realismo todas as mediações envolvidas no problema, como espero já ter ficado claro aqui.

Mas o ponto da discussão, por outro lado, é que eu tinha bancado o chatinho com Hermano, provocando-o a se estender sobre a ideia da complexidade estética dos games,

da sua comparação provocativa com modelos da “grande arte”, da sua visão dos jogos digitais como uma possível épica do futuro (acho que eu ouvi isso dele faz tempo, e guardei). Não é que eu ache impensável que games possam ser arte, ou parte de um grande processo de mutação da arte. Inclusive porque arte é coisa fugidia à definição — por definição. Mas é que eu queria que ele dissesse “como” essa relação se sustenta, que nomeasse a complexidade de pensamento associada à sensibilidade contemporânea que vê neles, em suma, que Hermano fizesse para nós a “crítica de arte” dos games. Provocação minha, evidentemente, mas que me deixou feliz por suscitar de fato uma conversa.

Nela, veio à baila um outro problema: rebatendo a dúvida sobre o alcance artístico dos games, Hermano pôs em dúvida por outro lado a durabilidade das obras clássicas como garantia de sua qualidade. Em suma, relativizou a suposta consagração universal, os valores estéticos tidos como absolutos, mesmo que sem se colocar na posição do relativista radical que afirmasse a total impossibilidade da identificação de valores estéticos. Meu amigo Idélber Avelar, afirmando-se claramente, por sua vez, um “pragmatista radical”, também me escreveu sobre esse ponto, me enviando o seu estimulante ensaio sobre “Cânone literário e valor estético”, contestando a validade de qualquer valor essencial atribuído a uma obra artística, mesmo que tenha ela a amplitude e os sete fôlegos de Homero ou de Shakespeare.

Concordo com os dois 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. Não podemos nem precisamos invocar instâncias supremas e garantias transcendentais. Numa definição deliciosa, Jorge Luis Borges diz que um “clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o largo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e capaz de interpretações sem fim”. A definição irônica sugere, entre outras coisas, que queremos ver nas obras clássicas algo além daquelas mesmas contingências que nos fazem elegê-las como obras clássicas.

Assim também os gregos não foram os gregos que a Europa clássica reinventou como modelo, ver Shakespeare no Globe Theater significava conviver com a “jaqueta espumosa de um cervejeiro” e o ambiente das óperas de Rossini, tal como descrito por Stendhal, se parece muito mais com o Canecão do que com o Teatro Municipal. Na vida real das artes, como em tudo, não se respira o perfume etéreo da eternidade.

O cânone, isto é, o conjunto das obras eleitas, ensinadas, citadas, tornadas clássicas, que atravessam tempos, envolve sim uma negociação litigiosa e surda, embora passe por ser uma seleção tácita e pacífica. Acho que todos concordamos, no entanto, que a emergência da discussão sobre o cânone, o desvelamento de seu caráter não pacífico, o fato de dever estar sempre em obras (e de suscitar por exemplo a discussão sobre o caráter artístico dos games), favorece a saúde do cânone, e fortalece a sua necessidade.

Em que se baseia esta? Aqui entra minha convicção posta à prova. Voltando a Borges: “Aquele livro que uma nação ou um grupo de nações decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e capaz de interpretações sem fim”. Quem decidiu que as nações se decidissem por esses livros? Quem teria tido esse poder? Não me digam que foi uma classe social que manteve a tragédia grega em cartaz, Marx estará aí para desmenti-los.

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. Eles pedem e suportam leituras e releituras, fechados no seu enigma e abertos às perguntas irrespondíveis, sempre refeitas.

A constituição do cânone é também um trabalho de acumulação crítica que se adensa. Cem anos de leituras ampliaram extraordinariamente o universo de Machado de Assis. Somos um país semianalfabeto onde uma elite letrada soube sair de Humberto de Campos para Drummond, e entender bem ou mal que Bandeira, Rosa, Clarice e Cabral, cada um difícil a seu modo, eram grandes.

Até quando? Diante das imagens da televisão ninguém precisa nos ensinar que tudo é contingente. Não duraremos para sempre. Curiosamente, essas obras que duram são quem melhor o sabe.

Antonio e João – 16 de julho de 2011

A fala de Antonio Candido era só aparentemente anedótica

O impacto da presença de Antonio Candido na Flip foi comparado ao de uma espécie de Frank Sinatra da nossa crítica literária. Acho mais pertinente compará-lo a João Gilberto. As personalidades são muito diferentes, evidentemente, além do estilo, da matéria e das linguagens de cada um. Mas estou pensando no domínio absoluto da expressão, comum aos dois, na capacidade de superar a oposição entre o simples e o complexo, e no fato de ambos ocuparem esse lugar algo fora do alcance e como que fora das turbulências contemporâneas, de onde raramente saem a público.

O que trouxe excepcionalmente Antonio Candido à Flip não foi nada a mais nem a menos do que uma dívida de amizade com Oswald de Andrade, que morreu há quase sessenta anos. Digamos que ele, Candido, habita um tempo distinto do imediatismo contemporâneo. Num artigo recente (publicado na “Ilustríssima” da “Folha de S. Paulo”), Lorenzo Mammì diz que João Gilberto, por sua vez, habita o tempo suspenso que se entreabriu no meio dos anos 1950, quando a cultura industrial da primeira metade do século 20 já não vigorava propriamente, mas ainda não tinha virado o circo midiático do consumo. Com suas repetições irrepitíveis, seu isolamento intocável, João Gilberto testemunha silenciosamente as imensas possibilidades de criação e de desprendimento que se entreabriram naquele período (o tempo sem tempo que permitiu Miles Davis e Godard, diz Mammì, e Fellini e Antonioni, poderíamos dizer por ele).

Antonio Candido, que veio da crítica militante de jornal para a crítica universitária, e que supera amplamente as limitações das duas, acaba por dizer silenciosamente algo parecido, com o seu recolhimento. Eles são a realização, guardada no tempo, de promessas históricas que não foram continuadas, e pairam com justiça, por essa e outras mil razões, como verdadeiras entidades, acima de tudo o mais.

A Flip, por sua vez, que é o mais bem-sucedido evento literário brasileiro de todos os tempos, dá lugar ao aparecimento de contradições sintomáticas interessantes, não desligadas disso. Não é fácil falar dela na dupla condição de observador e de participante. Mas há cinquenta e cinco semanas que eu falo aqui dos assuntos mais envolventes que vivi na semana, e não há como ser diferente hoje. É esperável que, num

país pouco letrado na média, um acontecimento literário com essa visibilidade interesse também como um substituto da leitura, uma ocasião para se ter com essas aves raras, os escritores, o tipo de contato que se tem com celebridades de outras áreas. Daí que uma parcela do público, uma parcela de nós, espere presenciar tiradas de efeito, revelações confidenciais, declarações provocativas, expansões emocionais, sem supor a concentração da leitura.

Nada contra tiradas, revelações, provocações e emoções. O momento considerado mais comovente da Flip, quando o escritor português Valter Hugo Mãe leu seu texto sobre o Brasil visto de sua pequena cidade no Norte de Portugal, durante sua infância e adolescência, foi um show de inteligência e sensibilidade, inseparáveis. Tudo o que ele dizia ao longo da sessão tinha agilidade, concisão, humor temperado de autoironia e lucidez sobre literatura e vida, sem deixar de provocar lágrimas, como em mim. Aquilo era literatura. A argentina Pola Oloixarac, que contracenou com ele, e cuja mente anárquica era também interessante, acusou-o, pós-Flip, de apelação sentimental, envolvendo-se os dois numa polêmica que contava certamente com o deleite e a instigação de jornalistas.

O ponto a que me refiro é a tentação de opor automaticamente performances capazes de entreter o público a performances tidas como excessivamente intelectualistas e acadêmicas. Em primeiro lugar, esse é um falso problema quando supõe que a atenção do público seja necessariamente oposta à reflexão. Não é isso que se vê de uma maneira geral. Em segundo lugar, a diferença entre entretenimento e crítica tem que ser afirmada contra a tendência, também existente, à conversão do mundo num talk-show generalizado — no limite extremo, numa espécie de compulsória jô-soarização da cultura.

Dando um depoimento precioso em cada filigrana sobre a percepção do personagem Oswald de Andrade em seu tempo, a fala de Antonio Candido era só aparentemente anedótica. Ela meditava sobre as condições que dificultavam a leitura do escritor por seus contemporâneos, ao mesmo tempo em que faziam dele uma poderosa e controvertida lenda cercada de anedotário por todos os lados. Teci reflexão sobre diferentes formas de sobreposição entre biografia e obra, e acabou por ilustrar o talento verbal de Oswald com a análise concentrada de um chiste. Em suma, mobilizou todos os fundamentos da crítica literária, quase como se não o percebêssemos. Porque a limpidez da fala, além de tudo, falava por si mesma.

E deixava aberta a pergunta sobre o destino da obra de Oswald para as gerações seguintes, sobre as novas versões do mito que se produziram em torno dele e sobre as dimensões trazidas pelas novas leituras e releituras. Foi Marília de Andrade, filha de Oswald, que sugeriu ao professor que eu o acompanhasse na aventura, para que ele não arcasse com a tarefa excessiva de falar uma hora (embora tenha esbanjado energia, do alto dos seus quase 93 anos, nesse dia de Flip). O curador me avisou ainda que o tempo total disponível seria não de 60, mas de 90 minutos. Alguns jornalistas de São Paulo falaram de uma tramada e falhada cerimônia de passagem de bastão. Tudo é mais simples que isso. E João Gilberto não passa bastão.

Analfabetismo funcional – 28 de maio de 2011

Não resisto a voltar à discussão sobre o livro de Heloísa Ramos, "Para uma vida melhor", oficializado pela chancela do MEC. Falei dele e da polêmica que ele despertou, na semana passada, mas os efeitos sintomáticos que o livro desencadeou ainda ficam ressoando demais. Talvez porque eu tenha sabido da notícia, revoltante em sua miudeza obscurantista, de que o deputado Átila Nunes, do PSL do Rio, apresentou projeto de lei para que se proíba a distribuição do livro nas escolas do estado. Suponho que esse Átila não vai conseguir esterilizar os caminhos por onde passa, como o rei dos hunos que lhe dá nome, mas a sua proposta é cheia de sinais reveladores. O artigo de José Sarney na "Folha de S. Paulo", invocando Fernando Pessoa em nome da unidade linguística da pátria, também não me fez bem.

O que dá às reações o seu caráter de sintoma de alguma outra coisa é a desproporção entre o que se lê em "Para uma vida melhor", dentro do seu contexto próprio, e as afirmações de que ele convida perigosamente ao abandono da concordância gramatical em nome de uma permissiva e perversa norma inculta a ser adotada generalizadamente. Como eu já disse aqui, o capítulo expõe com elegância procedimentos para se escrever com limpidez, justificando-os pela necessidade de fazê-lo em certos contextos. Extrai esses princípios de coesão, clareza e propriedade das necessidades do próprio texto que se escreve, balizados pela norma culta, sem tomá-la como a verdade universal que ela não é. Faz isso tão bem que acaba demonstrando na prática, em bom português, que a escrita segundo padrões decantados pela tradição, em seu estado atual e vivo, não deveria ter vergonha de se apresentar aos estudantes e professores como um instrumento modelar a ser adotado como tal. Afinal, há de ser por algum motivo forte, maior do que aqueles que ele mesmo apresenta, que o livro pratica o padrão linguístico que ele relativiza.

Este é o meu reparo filosófico e pedagógico, a meu ver de grandes consequências, a ser considerado pela autora e pelo MEC: aceitar-se a multiplicidade das falas como um substrato cultural democrático, sem preconceitos, sim, mas afirmar também a ampla validade, não meramente circunstancial, dos padrões decantados pela língua escrita como um repertório a ser atingido, praticado e renovado, pelo seu longo alcance.

Tudo isso que acabo de dizer faz parte de uma conversa esclarecida, sobre um trabalho pedagógico honesto, que teve o mérito, mesmo que não buscado, de tocar numa questão tabu. Já a extensão das reações escandalizadas adquire a dimensão do sintoma, a merecer uma psicanálise coletiva. Por que será que é tão insuportável que se admita com naturalidade as variantes linguísticas dos falares, e por que se teme com tanta ênfase que a menção desse fato nas escolas vá nos arrastar irremediavelmente para o pântano do caos linguístico?

Porque esse pântano patina sob os próprios pés de quem fala. Nesse sentido, o projeto de lei do deputado do PSL é um índice hilariante. O projeto pretende proibir "qualquer livro, didático, paradidático ou literário com conteúdo contrário à norma culta ou que viole de alguma forma o ensino correto da gramática de nosso idioma nacional". Querer que a literatura obedeça aos gramáticos oficiais, sob pena de retirada do mercado, só pode ser o delírio de quem tropeça na língua portuguesa a cada frase. É o que acontece no projeto de lei do deputado, que estende a sua justificativa a outros tipos de livro que "acabam fazendo apologia a questões criminais ou despertam precocemente o libido dos jovens, incentivando conceitos distorcidos da verdade social".

"Apologia a questões criminais"? O deputado não é forte em regência nem no apuro semântico dos termos. "O libido dos jovens"? Será que é isso mesmo que estou lendo? Se for, então esse Átila é um perigoso devastador da língua portuguesa.

O exemplo folclórico tem valor de sintoma, na sua caricatura. José Sarney, ao afirmar erradamente que se resolveu no Brasil "criminalizar quem fala corretamente", diz que "defender a língua é defender a pátria", acrescentando: "eis a origem da famosa frase de Fernando Pessoa: "A minha pátria é a língua portuguesa"". Mas Fernando Pessoa não está dizendo nessa frase do "Livro do desassossego", em tom sentencioso, que a língua está a serviço da defesa da pátria ("a língua portuguesa é a minha pátria"). Está invertendo esse raciocínio e dizendo que o seu compromisso de escritor é com a língua livre e criadora ("minha pátria é a língua portuguesa").

É o que se vê nos textos de Pessoa reunidos no livro "A língua portuguesa", onde começa dizendo abertamente que a palavra falada é democrática e segue os usos. "Se a maioria pronuncia mal uma palavra, temos que a pronunciar mal. Se a maioria usa de uma construção errada, da mesma construção teremos que usar." O maior poeta do século não está preconizando o erro, está constatando que a língua falada é um fenômeno de massa que segue suas próprias leis, independente de qualquer norma, e arrasta os falantes para os seus usos coletivos. Não muito diferente do livro distribuído pelo MEC. A palavra escrita, por outro lado, dizia Pessoa, impõe suas necessidades e tem as suas regras como lastro. O escritor está livre delas, porque faz com a língua o que quiser. O povo também está livre delas. O Estado, no entanto, através da escola, deve ensiná-las como algo que nos serve de baliza e adianto.

Não como uma prisão às regras. Para podermos estar mais livres delas.

'Alta ajuda' – 06 de novembro de 2010

A poesia do ocidente faz do poema o lugar de uma ausência, e dessa ausência a sua autoridade.

Esta semana Francisco Bosco escreveu aqui sobre a canção como "um gênero absurdo". Ele se referia à situação estranha de escrever um tipo de poema, a letra de canção, que não se basta como tal mas que tem que virar música, que se destina a outra coisa e que, por isso mesmo, deixa a sensação (em quem a escreve?) de não lugar, de incompletude.

No final, ele chega a falar de um "mal-estar incontornável", de uma impossibilidade do gozo, de ejaculação precoce, de coito interrompido, do absurdo de um gozo que se consuma como exterior ao corpo, em sua ausência.

Acostumado a acompanhar os argumentos construídos e equilibrados do colega de coluna, sempre voltados ao esclarecimento da experiência compartilhada e ao estabelecimento de princípios de valor geral (Francisco Bosco está criando um gênero próprio que poderíamos chamar de "alta ajuda", que eu admiro e invejo), estranhei com interesse a sua ênfase meio deslocada no absurdo do gênero canção como um impossível de gozo. O exagero não ficava caracterizado se era teórico ou confessional, embora ficasse claro que estava ligado à sua experiência de letrista, de quem escreve letras para que outro musique, pondo-se necessariamente na condição de uma espécie de poeta incompleto que não chega a ser músico.

Não acho que os cancionistas que fazem música e letra, isto é, não o poema para uma música que ainda não existe mas a letra para uma música que existe enquanto está sendo feita, partilhem o mesmo sentimento de algo que nunca se completa. O momento em que a canção é finalizada é bem comparável, me parece, ao instantâneo luminoso a que Bosco se refere a propósito da conclusão de um poema. Bosco não se estendeu também sobre a experiência de fazer letra para uma música já existente, que é a tendência mais comum na música popular.

Mas o tema da cisão entre poesia e música tem sim a ver com um antigo mal-estar associado à canção, ou suscitado por ela, indissociável do fascínio universal que ela provoca. No conhecido texto sobre “Os compositores e a língua nacional”, Mário de Andrade diz, contrariando o senso comum, que “é coisa bem sabida que em todos os tempos o canto viveu em luta com a poesia”. Tendo como base comum o ritmo e a voz, presentes no canto e na palavra, as duas “artes gêmeas” são repuxadas para direções opostas uma vez que, no canto, o ritmo tende ao “puro dinamismo fisiopsíquico” e, na poesia, aos “processos de pensar por meio de palavras”. Pode-se dizer o mesmo do silêncio da página e dos volteios da entoação. Mário invoca o arco primitivo, arcaico, da tradição védica, que é arma de combate capaz de atirar setas e ao mesmo tempo instrumento musical capaz de produzir sons afinados.

A voz, diz Mário de Andrade, é arco e lira, instrumento de fala e de canto, que emite tanto significações como puras sonoridades, obedecendo cada polo, segundo ele, a “exigências e destinos diferentes” e irreconciliáveis.

Essa visão conflituada e agônica da relação entre a palavra e a música, em Mário de Andrade, talvez esteja ligada ao fato de ele ter renunciado à música, isto é, ao gozo de “tocar um instrumento”, quando se tornou escritor. Certamente também ao seu desejo de superar programaticamente, na época, a distância entre a empostação do canto lírico e a naturalidade da voz que fala, problema que a canção popular, e João Gilberto, resolveram depois para todo o sempre. Mas liga-se ainda à temática da fratura metafísica da presença no sentimento e no pensamento ocidentais, isto é, da não coincidência da expressão com o conteúdo, do significante com o significado, da palavra com o som que a sustenta e do desejo com o seu objeto, nunca alcançado.

Giorgio Agamben diz que “a única tentativa coerente do pensamento ocidental para superar a fratura metafísica da presença” foi dada pela lírica amorosa do século XIII. Nesta, o destino melancólico do desejo, fadado a nunca encontrar plenamente seu objeto, é revirado pelo “pneuma”, o sopro, a voz que vem do coração, que mobiliza o “fantasma”, isto é, as imagens da fantasia, que desembocam nas palavras que, por sua vez, voltam à voz que vem do coração.

É nesse movimento circular que se produz a “estância”, a estrofe da canção — o abrigo em que se contempla e gratifica a falta do objeto impossível.

No “pneuma” o arco e a lira divergem e convergem, como em Heráclito: ele desfaz a dualidade entre o canto e a palavra. Nesse jogo alegre (“joi d’amor”) o desejo, o fantasma e a palavra (isto é, o real, o imaginário e o simbólico) se entrelaçam na música da língua. “Assim vou entrelaçando as palavras e compondo o som: língua entrelaçada no beijo”, diz o poeta músico medieval, nos lembrando do nosso bem conhecido “deixa eu roçar a língua na língua de Luis de Camões”.

De Petrarca a Mallarmé a poesia do ocidente faz do poema o lugar de uma ausência, e dessa ausência a sua autoridade. Agamben diz que a questão pendula entre o Édipo, que quer superar a barreira entre o som e o sentido, e a esfinge, que porta o enigma da sua intransponibilidade.

Quem hoje poderia, pergunta ele sem esperança de resposta, dar o passo capaz de “voltar a medir-se” com aquela poesia do amor inspirante, do sopro do coração que insufla as palavras e a música, para trás e para além da melancolia? Dorival Caymmi e o vento, eu diria. Muitas das canções que dele se irradiam.

“Doce sereia”, de João Bosco e Francisco Bosco.

Nova - 01 de janeiro de 2011

Eu sinto uma efervescência nova na música brasileira, que este ano de 2010 parece ter reforçado.

Não tenho disso uma visão abrangente, percebo sinais. Já se comparou a cultura contemporânea a uma esfera lisa em cuja superfície qualquer ponto desliza para qualquer outro, sem centro, hierarquias ou paradigmas. Vejo com os meus colegas professores do curso de Letras, por exemplo, que não há um consenso mínimo entre nós sobre quem são os poetas brasileiros mais importantes no momento, descontados os poucos canônicos, nem eles assim tão óbvios. As referências de cada um soam idiossincráticas, pela ausência de um campo comum em que se compararem. Outro dia alguém me mandou uma lista de canções populares mais tocadas ano por ano ao longo das décadas, desde que isso é possível contar. Vim seguindo desde a minha mais remota infância e reconhecendo a cada vez aqueles sucessos anuais que fizeram a agenda afetiva das gerações. Até que o quadro vai se borrando e os hits não têm mais valor de reconhecimento nacional, porque se segmentaram, descentralizaram e pulverizaram.

Nem pesquisador acadêmico ou jornalístico do campo da canção contemporânea, nem colecionador obsessivo de nada, nem estritamente profissionalizado nem suficientemente amador, presto aquela atenção flutuante de quem está envolvido na medida em que se deixa surpreender. É claro que aquilo que me chega, dessa forma, passa por todos os filtros e vícios da minha condição e do meu lugar, dos meus laços pessoais e dos acasos. Não estou negando, evidentemente, que estou ligado às canções como compositor, intérprete e como alguém que pensa e escreve sobre elas. Mas estou longe de ser um mapeador sistemático. É assim que quero dizer de algumas coisas que me tocaram. A perspectiva é obviamente paulista.

Finalmente vi a “Macunaópera” de Iara Rennó, o ambicioso espetáculo com percussões, teclados, naipe de metais, quarteto de cordas, bailarinos, tendo ao centro a compositora, cantora, instrumentista, atriz e dançarina. Eu já conhecia o CD “Macunaíma Ópera Tupi”, que me parecia potencialmente poderoso, mas menos coeso do que pediria um projeto cerrado como este sobre um livro clássico.

Mas o espetáculo me convenceu justamente pela coesão. Iara não quer narrar nada, não quer contar mais uma vez a famigerada história do herói sem nenhum caráter. Ela extrai de “Macunaíma” aqueles fragmentos de cantilenas mânticas, aqueles

vestígios de música que estão no livro de Mário de Andrade por toda parte, e nos envolve num banho hipnótico que é pura atmosfera de palavras-sons. Entra no livro por uma orla menos consciente dele, mas que é a chave de tudo, no caso desse escritor músico.

Assim vai indo quando chegamos ao momento mais surpreendente. Thalma de Freitas, que dormia até ali em cena, numa rede, no papel de Macunaíma, se levanta para a cena crucial em que o herói se defronta com a Uiara mortífera que o aguarda tentadoramente no fundo de uma lagoa, enquanto ele é chicoteado imaginariamente pelo calorão da vingativa Vei, a Sol. Segue-se um dueto vertiginoso entre Thalma e Iara, em que ambas cantam alternadamente as “Bachianas Brasileiras” no-5, de Villa-Lobos, na íntegra, enquanto alternam as falas do episódio das sereias em “Ulisses” e o episódio do mergulho e do esfaqueamento de Macunaíma.

Conhecemos as “Bachianas” por Bidu Sayão, da época de Villa-Lobos, lembramos do momento em que Elizeth Cardoso ousou cantá-la, nos anos 60, instigada pelo irrequieto maestro Diogo Pacheco, tendo sido impedida de continuar a fazê-lo, lembramos da cena em redemoinho de Corisco e Rosa em “Deus e o diabo na terra do sol”, todas as vicissitudes que essa melodia atravessou entre o erudito e o popular, a música e o cinema, até vê-la se cruzar com a cena capital do Modernismo, a ambivalente morte e renascimento do herói de nossa gente. Que isso seja feito com uma beleza inacreditável, hoje, por uma jovem negra linda, de cabelo moleque, cantora da Orquestra Imperial e atriz de telenovelas, diante de uma outra que faz renascer o livro porque o tem todo em si, e que se chama justamente Iara, provocou em mim um efeito cascata de emoções profundas.

É que, por menos que sejamos capazes de percebê-lo de uma maneira concentrada, uma coisa assim não acontece sozinha, e só acontece como sinal de outras.

“Religar”, o CD de estreia de Leo Cavalcanti, deita e rola sobre o gênero que eu e o Arthur Nestrovski tentamos definir como “canção expandida” (ver “O fim da canção” na Rádio Batuta do Instituto Moreira Salles). A canção expandida é aquela que passeia por temas mais ou menos fortuitos, difusos, nem sempre definíveis com clareza, e traz com eles uma massa sonora de fundo que se expande e às vezes abre lagoas musicais autônomas, ou que levam a canção para lugares inesperados.

A matriz brasileira é Los Hermanos, e os rastros são fortes na nova canção carioca e paulista. Em Leo Cavalcanti, no entanto, esse campo liberado e às vezes tênue vem imantado por uma postura existencial e espiritual ostensiva, sustentada pelo talento multivocal e multi-instrumental.

Com todas as diferenças, são músicos na faixa dos 30 anos, guiados por uma ambição autêntica e capazes de sustentá-la solidamente. Tropicalismo, Arrigo, Itamar, já assimilados e transcendidos desde o berço. Ali onde estão também Tulipa Ruiz, Karina Buhr e Marcelo Jeneci. Vida nova.

A chama e o chamado – 13 de novembro de 2010

“A poesia é um chamado, a música é uma chama.” Estas palavras do poeta e letrista Paulo Neves são o que me ocorre de melhor para continuar a conversa com Francisco Bosco sobre a poesia, a letra de música e a canção. A propósito, este é um gênero delicioso de se praticar num jornal, a conversação sobre temas infundáveis, contra a polêmica cricrítica (sem evitar, é claro, a polêmica, em casos em que a necessidade impõe).

A crítica jornalística não costuma reconhecer a conversação da amizade como um gênero superior de esclarecimento.

Quando falava do “gênero absurdo” que decorre da posição daquele que escreve palavras para uma música que ainda não existe, por ser obrigado em certa medida a simulá-la na sua ausência, Bosco estava tratando como “gênero” um dos meandros mais particulares da composição de canções: a escrita prévia de um texto poético que não deve se confundir com o poema de livro, por se destinar aos torneios da entoação e da melodia. Nesse caso, o letrista padeceria, segundo Bosco, da necessidade de antecipar nas palavras exigências rítmicas, sintáticas, prosódicas de uma música que ainda falta. Trata-se de um trabalho pouco visível (porque nesse caso é o músico performático que rouba a cena e o gozo da conclusão), ao qual Francisco Bosco está procurando dar um estatuto teórico, acompanhado, ao mesmo tempo, de um intenso desabafo confessional. Como a distribuição das ênfases é justamente o que há de mais sintomático e de mais “musical” num texto, me chamou a atenção que ele estivesse falando antes de mais nada da sua experiência pessoal de letrista, mas que não dissesse isso com todas as letras.

Em que sentido podemos dizer que uma letra ainda não existe, quando a melodia da canção se faz primeiro e ela ainda não foi escrita? Em que sentido podemos dizer que uma música ainda não existe, quando uma letra está sendo escrita para uma canção a ser composta? Gosto de um esquema que li no livro “O virtual”, de Pierre Lévy, e que é para mim de altíssima ajuda. Trata-se de distinguir as dimensões do real, do possível, do virtual e do atual. Vou chamar o “real”, aqui, de “realidade”, para que não se confunda com o “real” lacaniano. A realidade subsiste: ela está dada e se replica em tudo que conhecemos. O possível insiste: força a realidade a ir ao seu limite, a esgotar as suas possibilidades, sem que ela se altere substancialmente.

O virtual, surpreendentemente, existe: um objeto quer entrar na realidade e redimensioná-la graças à sua presença. O atual acontece, quando o virtual salta para dentro da realidade e ela não é mais a mesma.

O processo poético, como todo processo criativo, convoca o objeto virtual a entrar na realidade — ele chama a chama, beijo na língua da língua.

Esse objeto já existe, mesmo quando ainda não se atualizou inteiramente. Quando Guinga cantarola a canção que compôs para ser letrada, a gente escuta na voz dele gestos verbais inaudíveis, restos de palavras insinuadas, fonemas que querem dizer algo que não sabem. Aquilo não é música instrumental, já é canção. É como um sonho do qual, ao acordar, não lembramos senão as sensações. Dar voz a esse sonho é colocar letra na melodia. As palavras são inventadas, sílaba a sílaba, para ocupar o lugar dessa falta, desse objeto ausente que no entanto existe, embora inacessível.

Há um mistério gozoso nesse lugar que está entre o virtual que se apresenta e o atual

que ainda não se deu: quando a canção já existe virtualmente sem estar terminada (porque atualizá-la e terminá-la custa um preço em determinação, embora evidentemente um ganho, no jato de luz da entrada do objeto novo na realidade). Não é por acaso que Dorival Caymmi, mestre da joi d'amor, gostava de prolongar ao máximo esse estado de flutuação virtual da canção, deixando-a longo tempo em banho-maria, “quase” concluída, até que ela se decantasse como absolutamente necessária. Confesso que gosto desse estado inconcluso, mesmo sabendo que, como dizem os versos de Mauro Aguiar para uma canção que musiquei, “as canções só são canções quando não são promessas” (desembocando finalmente no atual) ao mesmo tempo em que “só são canções quando não são mais nossas” (ganhando uma realidade própria).

Mas então, quando se escreve uma letra para ser musicada, e as palavras chamam, não há ali, já, a chama da canção? É verdade que suas durações contínuas, seus desenhos, seu modo de ocupar o tempo e o silêncio fazem da música a própria presentificação da ausência — a chama. Todo e qualquer poema pode ser musicado, mas alguns pedem isso, outros não. Chico Buarque musicou João Cabral da dicção oralizante, das cadências ritmadas e toantes de “Morte e vida Severina”, o lado mais “musical” do poeta deliberadamente antimusical. Tentar musicar “A educação pela pedra” como canção popular seria uma luta árdua e talvez vã com as palavras.

A letra de canção tem que estar pedindo a música que, de certa maneira, já existe nela.

É aí que eu me lembro, nada gratuitamente, da “Doce sereia” de Francisco Bosco e João Bosco. Convido todos a ouvi-la: ela fala da eterna aparição da mulher sempre presente e ausente, nesse entrelugar virtual e atual, em que chega e foge, e à qual a canção dá, como poucas, o sopro da palavra-música. Dividir a parceria com o pai músico pode ser um problema, dado que a questão oscila, como dizia Agamben, no meu comentário de sábado passado, entre o Édipo e a Esfinge.

Mas não é também uma espécie de solução? Aqui termina a minha alta ajuda.

Categorias mentais – 12 de fevereiro de 2011

Todos sabemos que a poesia não faz sucesso de massas. Walter Benjamin diz que o último caso, indissociável do escândalo que provocou, é o de “As flores do mal” de Baudelaire, que data de 1857.

Desde muito, o público de poesia tornou-se talvez o mais reduzido e esotérico entre todos os gêneros literários. Alguns fatos atestam, no entanto, a presença que a palavra poética chegou a ter no Brasil, e os efeitos inesperados e controvertidos que ela foi capaz de provocar. Nenhum se compara aos rastros mirabolantes deixados pelo famigerado poema de Carlos Drummond de Andrade, o da “pedra no meio do caminho”, publicado no seu livro de estreia, em 1930. Como pôde um poemeto obsessivo, circular, falando aparentemente de quase nada, ter mostrado essa potência de “bomba atômica”, no dizer de Mario Quintana?

O fato é que desde a sua publicação, e através das décadas seguintes, o poema virou pedra de escândalo, objeto de chacota e de achincalhe para uns e exemplo maior da poesia modernista para outros. Oscilando entre a “obra de gênio” e o “monumento de estupidez”, a recepção tumultuada de “No meio do caminho” faz parte do processo entremeadado de recusa e de consagração do movimento modernista, do qual ele se tornou

a peça ao mesmo tempo expiatória e exultória. Como um divisor de águas no transe da modernização do país, separou “o Brasil em duas categorias mentais” (a definição é do poeta).

O mais intrigante é que a coisa não para aí: a “pedra no meio do caminho” entra aos poucos para o folclore urbano, assimila-se ao vocabulário cotidiano, comparece no discurso político, no religioso, na intriga pública, faz parte da querela gramatical, da miscelânea diária, da inspiração de outros artistas, sem deixar de ser objeto de sucessivas interpretações e exegeses às voltas com o seu enigma.

Citado por comunistas e por católicos, por Tristão de Athayde e por Gilberto Freyre, por Luiz Carlos Prestes e por Roberto Marinho, entrando nos meandros da política mineira (Benedito Valadares e Bias Fortes), recebe a consagração tácita dos fatos consumados, sem perder a aura ambivalente do estigma. Com uma obstinação de notário e de esfinge, o poeta colecionou ao longo de quase 40 anos os efeitos do seu artefato poético, e os devolveu a público em 1967, no livro “Uma pedra no meio do caminho — Biografia de um poema”, com uma introdução do crítico português Arnaldo Saraiva.

Uma bela edição ampliada, feita agora por Eucanaã Ferraz, contendo desdobramentos atualizados das repercussões da “pedra”, bem como uma “Biografia da biografia”, acaba de sair pelo Instituto Moreira Salles. Esse inventário das mais disparatadas citações sobre “a pedra no meio do caminho”, a um tempo neutro e irônico, sério e “divertidíssimo”, comprova a força represada, explosiva, cheia de litígio e possibilidades, que está compactada intrigantemente nas poucas e esquivas palavras do poema.

Se reduzido à sua formulação mínima, despido das repetições e posto semanticamente a nu, ele todo não diria mais do que isto: “No meio do caminho tinha uma pedra. / Nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida das minhas retinas tão fatigadas.” Como sabemos, no entanto, e como repisam os professores de literatura, a poesia não se reduz a seus conteúdos, que só são fortes quando inseparáveis do modo como são ditos. No poema real a frase bate e rebate no objeto inexplicado que barra seu caminho, e dá voltas sobre si mesma sem sair do lugar: “No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra.” O “acontecimento” ganha então a força de uma ideia fixa, a rememoração inapelável de um trauma, a experiência inominável, da qual não se pode fugir. Tanto mais que, ao final, as mesmas frases retornam invertidas, em espelho, fechando o poema em si, como um fetiche, dotado de uma autossuficiência estranha (Freud diz que a repetição obsessiva na memória é o último mecanismo de defesa contra os choques psíquicos insuportáveis).

As boas consciências, por sua vez, só se acalmam quando podem explicar o inexplicável, nomear o inominável, reduzindo o real a um sistema secundário de significados que o substitui e o apaga.

“No meio do caminho” desativava essa possibilidade: um poema sobre o puro limite, excessivamente literal, não se deixando metaforizar, e prendendo o leitor no mesmo circuito implacável em que estão presos, dentro dele, o sujeito e o objeto. Pegos de surpresa nessa arapuca poética, os leitores tradicionalistas (numa época em que se dava, diga-se de passagem, importância à poesia) reagiram com irritação e deboche: o poema

não fala de nada. O mais curioso é que, numa fase posterior, consagrada pelo uso comum e adotada a “pedra no meio do caminho” quase como sinônimo de qualquer impasse, principalmente os triviais, inverteu-se o sinal: o poema fala de tudo. Penso nisso quando vejo a estátua do poeta maior no banco de Copacabana, exposta ao “rumor do mar junto à linha de espuma”. É raro que um poeta tão denso tenha sido um hit maker de tantos bordões populares: “E agora, José?”, “Mundo, mundo, vasto mundo”, “João amava Teresa...”, “Trouxeste a chave?”. Penso nisso quando leio a “Biografia de um poema”. “As palavras rolam num rio difícil e se transformam em desprezo” e equívoco (ver a “Procura da poesia”), mas continuam lá, límpidas e opacas.

A luta é desigual – 17 de setembro de 2011

A Coisa resiste indomável, mais viva do que nós, mesmo quando morta para o nosso repasto.

A quinta-feira chega implacável, e não pergunta se você terá tempo ou não de escrever a sua coluna, em meio a outras empreitadas urgentes, se pôde pensar no assunto, se já escolheu ou foi escolhido por algo para dizer. Hoje cheguei de viagem no meio da tarde e resolvi adotar um estratagema arriscado. Perguntei para uma jovem amiga nossa, que estava aqui em casa fazendo um trabalho conjunto, sobre que tema eu deveria escrever. Há muitos assuntos que ficam sugeridos na cabeça da gente como possibilidade, e que precisam às vezes de um empurrão factual para nos levar a sair atrás deles. Eu estava precisando pelo menos de um toque associativo, casual que fosse. Ela levou o pedido mais a sério do que eu supunha, respirou fundo, escondeu o rosto entre as mãos por um momento intenso, e depois disse, como uma inesperada pitonisa: “Clarice Lispector e Deus”.

Tremi na base. Bem feito. Nada se pede nem se pergunta impunemente. Quando posso, passo devagarinho diante do prédio no Leme onde Clarice morou, e me espanto de que ele esteja lá, de pé, entre outros, apesar dos abismos que o habitaram. Os livros de Clarice na minha biblioteca são os únicos literalmente desmantelados, descosturados pela paixão com que foram lidos e relidos. Não bastasse isso, tento sempre esconder de mim mesmo o fato de que Clarice escreveu durante sete anos, aos sábados, no “Jornal do Brasil” (as crônicas estão reunidas em “A descoberta do mundo”). Única maneira de tornar suportável escrever estas aqui. A jovem pitonisa estava lendo, certamente, a biografia de Clarice por Benjamin Moser, o que ela me confirmou. Moser levanta uma grande massa de dados sobre a vida da escritora judia ucraniana pernambucana e carioca, brasileira profundamente assumida. Como se levantasse o substrato do romance “real” que corre por baixo da obra dela, e nos fizesse localizar melhor o campo existencial e social de onde ela desentranhou tudo. Um dos méritos do livro é que ele nos leva a fazer mentalmente, comendo pela borda, uma espécie de releitura geral da obra de Clarice, cotejando a vida e sua transfiguração. Ao mesmo tempo, não deixa de ser um livro de tipo biográfico-jornalístico norte-americano, querendo saltar às vezes de maneira fácil demais dos fatos para a interpretação literária.

Nos anos 1970, alunos do curso de Letras onde eu dava aula, em São Paulo, criaram uma revista e decidiram entrevistar Clarice Lispector. Conseguiram ir ao Rio e ser recebidos por ela. Um deles me contou depois que, já em seu apartamento, não conseguiam abordá-la para dar início à enquete. Não só porque eram jornalistas calouros arremetidos a uma aventura literária juvenil. É que nada no comportamento de Clarice sugeria uma escritora já de perfil para a história literária, dispendo-se em efígie

para o rito acadêmico e para o pasmo da curiosidade estudantil. Desceram para jantar num restaurante próximo. A sopa que ela pediu ficou incomodamente intacta. Enquanto isso, uma estudante escolhe, inadvertidamente, um frango, como se não estivesse diante da autora de “Um jantar” e de “Uma galinha”. Ou como se estivesse: nervosa talvez pela situação já travada, e pega de surpresa pela armadilha que criou para si mesma, ao ter que destrinchar a ave assada perante aquele olhar de lince na alma, ela girava desastrosamente a presa que lhe escapava tanto do garfo como da faca. Imperturbável, Clarice desferiu-lhe este conselho: — Desista, a luta é desigual. Não conheço parábola melhor da vida e obra da vertiginosa escritora do que essa desnorteante inversão, medularmente irônica e absolutamente sintética. A Coisa resiste indomável, mais viva do que nós, mesmo quando morta para o nosso repasto.

Ano passado dei no ciclo de Adauto Novaes, “A invenção das crenças”, uma palestra sobre “O espelho” de Machado em confronto com “O espelho” de Rosa. Uma amiga me mandou depois um pequeno texto de Clarice que resumia e, em certo sentido, ultrapassava os dois, por mais duvidoso que isso possa parecer, tirado de uma das tais crônicas de quando ela serviu sete anos no “Jornal do Brasil”. Chama-se “A surpresa”, e começa assim: “Olhar-se no espelho e dizer-se deslumbrada. Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência”.

Feita essa, digamos, primeira constatação congratulatória, vem uma reflexão sobre o olhar-se: “Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como um objeto a ser olhado. A isto se chamaria de narcisismo, mas eu chamaria: alegria de ser”.

De certo modo, diria eu, “narcisismo” é como os homens chamam isso que ela chama de “alegria de ser”. A disputa sobre os despojos da implacável análise do narcisismo é o que fazem esses dois gigantes literários, Machado e Rosa, nos seus respectivos “Espelhos”. Mas ela conclui: “Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo”.

À complexa análise crítica, deles, das ilusões do narcisismo e do espelho, que Machado acusa, que Rosa acusa e busca superar, e que ela está longe de desconhecer, Clarice contrapõe de repente a grata aceitação dessa correspondência: algo me diz que eu existo, e aí está.

Quanto Descartes incorporado ao avesso, quanto Spinoza, o único filósofo que ela mostra amar. Que dissolveu Deus em tudo. E ela também, sobretudo no espanto da falha.

Feito pra acabar – 31 de dezembro de 2011

Não quero ser obrigado a sentir o tempo como um inimigo ao qual eu entrego o presente.

A partir de agosto já começam os primeiros sinais da ladainha, que vira coro em outubro e novembro e frenesi em dezembro: “O tempo está passando rápido demais”, “o fim do ano está aí”, “2011 já era”. Costumo reagir com irritação e incômodo a esse tipo de antecipação. Acho não só que o ano foi longuíssimo como gosto de sentir que para a meia-noite de hoje (qualquer hoje) ainda falta uma eternidade. Outro dia, quando ouvi pela enésima vez a mesma cantilena, convidei uma pessoa enérgica, hiperativa e ansiosa

a fazer um minuto de silêncio. Foi quase um suplício e um assombro atravessar aquele momento vazio e infindável, quando ela se permitiu experimentar uma simples fração de duração sem fazer e sem falar nada. Pois então era o tempo, virado do avesso, que não acabava nunca, para nosso espanto e para a minha etérea vingança.

Não quero ser obrigado a sentir o tempo como um inimigo ao qual eu entrego de graça o presente, só para poder virar logo a página do calendário e esquecer (por pouco tempo) que ele é devorador. Quero que ele dure, para trazer e para levar, para fazer e para acontecer, para desfazer e para refazer, para virar ou para ir simplesmente sendo e estando no curso móvel das coisas. Insisto que me recuso a apressar imaginariamente o final do ano para extrair disso um precário conforto em forma de lamento, o de que a minha consciência não se deixa enganar pelas aparências. E que sabe que, não bastasse a tradicional fugacidade de tudo e a efemeridade da existência, o tempo agora deu para trapacear, insaciável, e anda roubando no varejo daquele mesmo jogo em que a vantagem no atacado sempre foi dele.

É evidente que o sentimento da aceleração generalizada é um sintoma do estado real do mundo. A sensação do tempo está intimamente ligada ao sistema das prioridades dadas às coisas, e estamos engatados e engatilhados todos numa rede cuja prioridade é o giro rápido da produção tecnologicamente turbinada. Mas dar o ano como previamente consumado é uma maneira fatalista de redobrar esse fato e de naturalizar a velocidade exterior das mercadorias, introjetando-a como uma cansada metafísica. A gente tem que se reservar a capacidade de desativar essa armadilha interna e de se dar o presente como presente.

As artes, em especial as do tempo, como a poesia e a música, sempre foram um instrumento para isso. A música talvez não seja mais do que a possibilidade de experimentar sem pânico, no seu mais fundo ou no seu mais superficial, o tempo que nos consome (bebo essa definição no blog de Paulo Neves, que já citei aqui).

Me permito usar agora alguns conceitos de sabedoria astrológica (Walter Benjamin via neles uma antropologia fecunda, capaz de lançar luzes inéditas sobre o contemporâneo). Puxar esse assunto a essa altura, além de uma temeridade e um pequeno delírio, é uma prova de que para mim o ano ainda não acabou. Mas fica a sensação de tanto por dizer, no final de cada coluna. É que o mundo em que vivemos é de uma mercurialidade intensiva. Próximo do sol, Mercúrio é um astro que desenha ziguezagues rápidos no céu, sendo associado tradicionalmente, por analogia, ao deus das intermediações, a todo tipo de intercâmbios, ao comércio, às trocas e às operações, no limite herméticas, da linguagem. O mundo que globalizou os mercados e pôs as linguagens em rede é um mundo mercurial elevado ao cúmulo.

O mundo de Mercúrio é o mundo da mídia, mas com um detalhe relevante. “Mídia” é a pronúncia inglesa do plural neutro latino “media”, significando os “meios”, elementos que, estando em posição intermediária, isto é, no meio, são capazes de colocar em contato e em comunicação coisas que estão distantes. As linguagens e seus suportes são portanto mediadores, capazes de fazer mediações. “Imediato”, ao contrário, é o contato direto, que se faz sem mediações. A mídia contemporânea é instantânea e paradoxalmente imediatista: os meios querem abolir as mediações, como se fizessem um contato imediato de não sei que grau com a realidade que se torna ela mesma midiática.

No lado oposto está Saturno, o mais lento dos planetas visíveis, associado ao chumbo, aos obstáculos, aos limites e às demoradas elaborações que são estruturantes, mas demandam tempo. Se a mídia é mercurial, a universidade é originalmente saturnina, e desde há muito os seus tempos se descolaram, sobretudo no Brasil, entre a imediatez de uma, queimando as mediações, e as lentas mediações da outra, girando muitas vezes em falso numa frequência inaudível.

Esse espaço que se abriu aqui foi e tem sido um convite ao equilibrismo entre a agilidade do jornal e os torneios do pensamento universitário, nem sempre bem resolvido. Talvez nunca resolvido, pelo que sempre resta do essencial que não foi dito.

Mas continuo com toda a vontade de continuar, depois das férias de janeiro.

“A gente é feito pra acabar / a gente é feito pra dizer / que sim / a gente é feito pra caber no mar / e isso nunca vai ter fim.”

2. Francisco Bosco

Um gênero absurdo – 03 de novembro de 2010

Letra e música são os fios com que se tece o corpo final da canção.

Como erigir o precário? Como produzir deliberadamente o inacabado e, ao mesmo tempo, dá-lo em algum momento por acabado? Que critério pode presidir a decisão sobre o acabamento do inacabado? Como determinar o indeterminado, definir o indefinido, concluir aquilo que entretanto tem como horizonte um estado final de incompletude? São esses paradoxos que conferem à letra de música escrita previamente à música um estatuto de gênero absurdo — cuja frequente realização em nada dissolve seu impasse estrutural.

O que diferencia, da perspectiva teórica, a letra de música e o poema é que aquela possui caráter heterotélico, ao passo que este, autotélico: a letra de música é sempre e necessariamente letra para música, tem como finalidade as reciprocidades estruturais de sentido que perfazem a totalidade estética da canção, enquanto o poema tem a si mesmo como finalidade. Não importa em que ordem cronológica foram feitas letra e música — se antes a letra, se antes a música, ou se ao mesmo tempo —, pois no tempo estético da canção elas são sempre simultâneas. Quando o letrista escreve a partir da melodia, leva em conta sua estrutura prévia, a fim de fazer uma letra para essa melodia; do mesmo modo o compositor, quando faz a música a partir de uma letra, compõe a música para essa letra: no momento em que a letra é feita para a música, a música torna-se para a letra — e vice-versa.

Esse para, em que reside o núcleo estrutural da canção, designa uma finalidade compartilhada: o objetivo da letra de música é pôr de pé a canção, letra e música são os fios com que se tece o corpo final da canção.

Já com o poema é diferente: ele tem por objetivo pôr-se de pé sozinho, através de seus próprios recursos. Todo poeta sabe que um poema está pronto quando ele finalmente se põe de pé sobre a página. Há um momento em que o poeta sente que pode largá-lo e ele

não desabará. Às vezes tiram-se-lhe as mãos e contempla-se-o ereto, incontornável; outras vezes, quando largado, ele titubeia como um João-bobo, e então, trabalho de rasuras e emendas, é preciso colocar-lhe calços, descobrir suas zonas de desequilíbrio, de fragilidade. O poema dirige-se à sua própria completude, a seu acabamento, à sua determinação. Do poema só se pode dizer que seja o avesso de tudo isso — aberto, incompleto, indeterminado — da perspectiva de seu sentido, de sua produção de enigma, não de uma perspectiva estrutural: a estrutura deve ser acabada, fechada em si, definida. É essa combinação, em níveis diversos, do precário e do sólido, do aberto e do fechado que faz com que o poema almeje ser enfim um “claro enigma”.

Mas a letra de música feita previamente à música uma vez que se dirige ao acabamento, não de si, mas da canção, e entretanto não conta ainda com a parte (a música) junto à qual, através das operações do para recíproco, formaria a totalidade da canção, não possui em seu processo de escrita nenhum critério confiável que possa assegurar o seu estar-pronta.

Como escrever uma letra para algo que todavia não há (ainda)? Aí começam as agruras: tenta-se adivinhar o que pode ser “musicável”, recusa-se o acabamento estrutural (isso seria escrever um poema), procura-se manter um certo estado de indefinição estrutural (pois caberá à música completar essa estrutura), sem contudo saber em que medida, pois o que daria a medida não há.

Em geral o que acaba operando como critério de orientação para a escrita desse gênero absurdo que é a letra de música antes da música é algo da ordem de uma economia restritiva: julga-se estar escrevendo uma letra quando se utiliza de maior redundância, sintaxe mais direta, menor densidade semântica, tomando essas características como propiciadoras daquela indeterminação estrutural que visa à sua locupletação pela música. Se tal estratégia tem lá a sua pertinência teórica e histórica (funda-se numa compreensão correta da heterotelia da canção e num conhecimento das formas mais habituais da tradição cancional brasileira), incorre entretanto no impasse efetivo de escrever mirando num ponto que não existe. Talvez seja nesse contexto que se deva compreender a declaração de método de Chico Buarque: “Eu faço a letra para a música que já existe. Então muitas vezes eu faço isso comigo mesmo. Quer dizer, a música fica pronta, não aparece nada, não aparece nenhuma ideia de letra num primeiro momento; mais tarde eu vou preencher aquelas notas. De qualquer forma, a letra nunca é anterior à música”.

Pois tão logo alguém se lança nesse estrambótico gênero, ou desiste rapidamente, ou chega a um fim que não termina, que não se declara, que não nos liberta da escrita, que paradoxalmente se adia: um fim que, findo, contudo se prolonga, votando-se à música que pode ou não efetivar seu fim como fim estético: acabamento, definição, pôr-se de pé. Se, como escreve o poeta Armando Freitas Filho, “um poema termina com um corte brusco de luz”, uma “letra” sem música é escrita sob um céu cinza pálido que não admite contrastes.

Daí o mal-estar incontornável desse gênero: sente-se que afinal escreveu-se pouco, em sentido obviamente não quantitativo — algo como uma ejaculação precoce ou um coito interrompido: trata-se de um gênero que proíbe o gozo.

Ou que pelo menos o situa num lugar incerto e longínquo: a canção, uma vez surgida através da música que se sobrepôs à letra.

Mas aí o absurdo se estende e se agrava: é como um gozo exterior a seu corpo, que se consumou in absentia.

'Joi d'amor' – 10 de novembro de 2010

A excepcionalidade de se escrever uma "letra de música" sem música é que se mira num alvo que não existe.

Em sua coluna do sábado passado, José Miguel Wisnik comentou minha coluna anterior, intitulada “Um gênero absurdo”. Antes de passar ao comentário, propriamente, ele se diz “acostumado a acompanhar os argumentos construídos e equilibrados do colega de coluna”, e define o que venho fazendo aqui neste espaço como “a criação de um gênero próprio que poderíamos chamar de ‘alta ajuda’, que eu admiro e invejo”. Wisnik é um de meus mestres, e saber que um mestre está me lendo assim, atento ao sentido geral do que venho escrevendo, é um contentamento que eu não poderia, nem desejaria, disfarçar. Isso é o mais importante para mim, pessoalmente, no que ele escreveu. Entretanto, a coluna dele, bela e exata no tocante a seus próprios argumentos, revela que o argumento central do meu texto não lhe ficou claro. Vou retomar o problema para tentar dirimir o mal-entendido.

Logo em seu primeiro parágrafo, Wisnik escreve: “Esta semana Francisco Bosco escreveu aqui sobre a canção como gênero absurdo. Ele se referia à situação estranha de escrever um tipo de poema, a letra de canção, que não se basta como tal mas que tem que virar música, que se destina a outra coisa e que, por isso mesmo, deixa a sensação (em quem a escreve?) de não lugar, de incompletude.” Um pouco adiante, Wisnik escreve: “(...) Estranhei com interesse a sua ênfase meio deslocada no absurdo do gênero canção como um impossível de gozo.” Reli minha coluna após ler o comentário de Wisnik. Em nenhum momento falo da canção como gênero absurdo.

O que procuro delimitar e definir é a prática, cuja repetição me permitiu chamá-la de gênero, que consiste em os letristas escreverem um texto e oferecerem-no a um músico cancionista, dizendo-lhe “Fiz uma letra para você musicar”, e esperando que lhe devolvam uma canção. Portanto, o que chamei de gênero absurdo designava especificamente essa situação: a escrita de um texto, chamado pelos letristas de “letra”, sem que haja música, isto é, na ausência desta, antecipando-a, convocando-a, imaginando-a. O absurdo é, em primeiro lugar, teórico. Na situação específica de que estou tratando, os letristas escrevem um texto que chamam de letra.

Ora, o que define o gênero letra de música é o seu copertencimento, junto à música, numa totalidade, que é a canção. Esse copertencimento só passa a existir quando existe a canção. Antes disso, sem isso, não se pode chamar um texto de letra de música. (Depois disso, pode-se: se lemos, num livro, a letra de “Vai passar”, dizemos, com razão, tratar-se de uma letra de música, pois a música existe, ainda que, naquele momento, apenas na memória.) O absurdo é também prático.

Como se pode escrever algo que só se realiza plenamente fora de si, junto a um outro, a música, que contudo não existe (ainda)? O que normalmente acontece é que os letristas escrevem um texto que acreditam ter características de letra de música: maior

redundância semântica e estrutural, sintaxe direta, registro coloquial. Isso é pertinente da perspectiva da experiência, pois a maior parte do cancioneiro popular é assim.

Mas não o é do ponto de vista teórico, pois “O estrangeiro”, de Caetano Veloso, não é assim, “Quilombo”, de João Bosco e Aldir Blanc, também não, e tantas outras. Teoricamente falando, qualquer texto pode ser musicado e tornar-se canção. O próprio Wisnik transformou em (esplêndida) canção um denso poema de Drummond. A definição teórica de canção é o copertencimento de palavras e sons. Copertencimento não designa apenas coabitação. Declamar um texto sobre uma base musical não faz canção. Para haver canção, é preciso haver uma relação de recíproca transformação entre palavras e sons, que viram uma coisa só.

Wisnik comenta: “Não acho que os cancionistas que fazem música e letra, isto é, não o poema para uma música que ainda não existe mas a letra para uma música que existe enquanto está sendo feita, partilhem o sentimento de algo que nunca se completa”. Concordo totalmente. Mas, repito, a experiência incompleta a que me referi é a da situação específica de se escrever uma “letra de música” sem música, sendo que a única coisa que torna um texto, qualquer que seja ele, uma letra de música é a música.

Isso é o absurdo da situação: escreve-se tendo em mente traços positivos — tanto usando uma linguagem mais redundante, quanto supostamente mais “rítmica”, mais “musical” —, sendo que só a música pode tornar aquele texto uma letra de música, a despeito de quaisquer traços positivos. Como se sabe, Chico Buarque transformou em canção o poema mais famoso do poeta mais famoso por sua antimusicalidade.

Wisnik diz ainda que não me estendi “sobre a experiência de fazer letra para uma música já existente, que é a tendência mais comum na música popular”. Ora, é a mais comum justamente porque é a mais pertinente (junto, claro, com fazer letra e música ao mesmo tempo).

Quando se faz letra para uma melodia, ou letra e melodia juntos, ou mesmo quando se faz música para um texto, transformando-o em canção — em todos esses casos os elementos estruturais necessários à canção estão presentes. Cria-se com a referência da totalidade final. Pode-se, por isso, chegar a algum lugar. A excepcionalidade de se escrever uma “letra de música” sem música é que se mira num alvo que não existe.

Por falta de espaço não poderei desenvolver uma questão decisiva que ressaia disso tudo: por que fazer uma melodia sem letra, antes da letra, mas para ela, não parece uma prática absurda?