

## A MÚSICA NA PRODUÇÃO ENSAÍSTICA DE JOSÉ MIGUEL WISNIK

Jamille Maria Nascimento de Assis<sup>1</sup>  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rachel Esteves Lima<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa como o crítico e músico José Miguel Wisnik aborda em sua obra a manifestação musical dentro do complexo contexto da cultura. Para tanto, o método utilizado foi o de análise de alguns trabalhos escolhidos por serem mais centrados no objeto música. O *corpus* é composto pelo ensaio “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” e pelo livro *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. Ao discutir sobre música erudita no Brasil, o crítico tentar traçar um percurso que tente dar conta da complexa interação com o popular e dos desdobramentos históricos.

**Palavras-chave:** José Miguel Wisnik, música, crítica acadêmica.

Um dos primeiros alvos de pesquisas de José Miguel Wisnik foi a música, objeto presente desde muito cedo na vida do crítico. O trabalho do paulista 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 Universidades de Letras. 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 as lógicas tropicalistas. 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:

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

<sup>1</sup> Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. jamilleassis@gmail.com.

<sup>2</sup> Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adjunto da Universidade Federal da Bahia, atuando no curso de graduação em Letras, no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística e no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade. rachellima@uol.com.br.



estilos desiguais, cujo contraste não deixa de ser informativo, me predispôs 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).

Wisnik (1982), em seu texto “Getúlio da Paixão Cearense<sup>3</sup> (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 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

---

<sup>3</sup> Esse título faz referência ao músico maranhense Catulo da Paixão Cearense, compositor de grandes sucessos da década de 1930, como *Luar do sertão*.

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 majorias 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 desse empreendimento mais pontual ligado à relação da música com o governo de Getúlio Vargas por intermédio de Villa-Lobos no ensaio “Getúlio da Paixão Cearense”, 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)<sup>4</sup>. 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 por 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

---

<sup>4</sup> 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).

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 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”.

O olhar paulista de Wisnik vai buscar o que fortalece as suas afinidades e o campo a que pertence. 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 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 (BAÍÁ; 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”.

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. 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. 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.

## REFERÊNCIAS

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.

BOLLOS, Liliana Harb. A canção popular brasileira através do olhar de Wisnik. *Caligrama* – Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia. Vol. 1. nº. 2. Mai.-Ago. 2005. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/caligrama/n\\_2/12%20LilianaBollos.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_2/12%20LilianaBollos.pdf)>. Acesso em: 24 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.

WISNIK, José Miguel Soares. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o estado Novo). In: WISNIK, José Miguel Soares; SQUEFF, Ênio. *O nacional e o popular na cultura brasileira / música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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