

# O BRASIL E SUA MÚSICA: SOBRE O DIONISÍACO NO PENSAMENTO DE JOSÉ MIGUEL WISNIK

Ivan de Bruyn Ferraz\*

## RESUMO

A literatura, o futebol e a música popular constituem as preocupações básicas da produção intelectual do músico, ensaísta e professor de Literatura Brasileira da USP José Miguel Wisnik. Os assuntos se cruzam, e quase invariavelmente apontam para uma interpretação do Brasil. Em algumas de suas tentativas de se acerrar de uma definição do que seja a música popular, notamos, explícita ou implicitamente, algumas formulações que se aproximam do pensamento de Friedrich Nietzsche. São elas que pretendemos aqui analisar. Em especial, interessa-nos identificar em seu pensamento o que parece ser uma “força dionisíaca” por trás da vitalidade demonstrada por certa música popular brasileira (bem como pelo que de melhor se teria produzido no futebol e na literatura nacionais), e que não se reduz a ela, participando também, de certo modo, na própria construção das análises teóricas de Wisnik. Não se trata de aplicar, de maneira anacrônica e artificial, conceitos elaborados na Europa do século XIX ao Brasil atual. Mas sim de, cotejando-os, considerá-los em suas semelhanças e diferenças, na esperança de que, ao final do trajeto percorrido, entre consonâncias e dissonâncias, alguma iluminação se revele frutífera, em especial, no entendimento crítico do que vem a ser, na obra de Wisnik, a música popular e seu envolvimento com a cultura nacional.

## PALAVRAS CHAVE

José Miguel Wisnik, Friedrich Nietzsche, Música popular, Cultura brasileira.

A literatura, o futebol e a música popular constituem as preocupações básicas da produção intelectual do músico, ensaísta e professor de Literatura Brasileira da USP José Miguel Wisnik. Os assuntos, não poucas vezes, aparecem mesclados e – como a própria escolha dos objetos deixa supor – tem como ponto de encontro e ponto de fuga o Brasil.

É em seu último livro publicado, “Veneno remédio: o futebol e o Brasil” (2008), que o autor mais se aprofunda na interpretação da cultura nacional. A obra, em princípio, fala a respeito de futebol. Não apenas de um ponto de vista externo – como a

---

\* Doutorando em filosofia pela UNIFESP. Este trabalho faz parte do início da pesquisa que deverá resultar na tese “Leveza profunda: o Brasil na intersecção entre música e palavra”.

maioria dos estudos acadêmicos voltados ao tema – mas procurando também, de uma perspectiva interna, aplicar-lhe um tipo de análise literária e estética. O resultado, como observa Pedro Meira Monteiro (2010, p. 188) é que, no livro, “o futebol não é apenas o futebol: ele é o signo de outra coisa. Ou, antes, por ser fecundo como é, ele dispara outros signos, que são capazes de interrogar-se a si mesmos, mergulhando o leitor na batalha dos signos, que é, a rigor, a significação do Brasil”.

O que Monteiro observa com relação ao futebol vale plenamente para os escritos de Wisnik sobre música popular. Esta também parece dizer sempre algo além dela mesma, cifrando sinais absolutamente relevantes para uma interpretação do Brasil. O seguinte trecho dá um bom exemplo de como a música, o futebol e o país aparecem correlacionados no pensamento do literato:

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

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

Mas antes de pensarmos nessa posição de Wisnik com relação aos clássicos de interpretação nacional, examinemos um pouco mais de perto sua visão sobre a música popular. Esta, como se verá, parece mesmo fornecer subsídios para que se compreenda melhor aquela posição.

Num texto de enorme influência para os estudos acadêmicos sobre música popular que se desenvolveram a partir da década de 1980 - “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez” (2004, p. 167-189)<sup>3</sup> – Wisnik,

---

<sup>3</sup> Publicado originalmente em 1979, pela editora Europa, no volume “Música”, da coleção “Anos 70”. Sobre a repercussão desse texto nos estudos posteriores, Silviano Santiago (1998, p. 11) escreveu: “Através da intervenção dum professor de Letras é que a crítica cultural brasileira começa a ser

constatando as enormes diferenças entre a formação da tradição musical europeia – na qual se privilegiaria o uso “estético-contemplativo” - e a brasileira – cujo uso predominante sempre teria estado mais próximo de um “instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais” (p. 177) -, acaba por quebrar a tradicional hierarquia entre música erudita e popular, não apenas colocando esta no patamar de objeto digno de análise intelectual, mas também como um instrumento precioso para se pensar as especificidades do país. A “zona de indeterminação” firma-se como o lugar por excelência ocupado pela música popular que, deixando-se permear pelos diversos sistemas culturais existentes no Brasil, não se deixaria reduzir a nenhum deles:

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 (p. 178).

Haveria, portanto, na música popular que se desenvolveu no Brasil, uma força que a levaria a resistir às pressões externas, mesmo que embrenhando-se nelas. De onde viria essa força? No início daquele mesmo texto, procurando se aproximar de uma definição do que seja a música popular, Wisnik busca auxílio no conto “O recado do morro”, de Guimarães Rosa. Ali, explica ele que

[...] há um “recado” ouvido por um eremita, recado que vem do fundo da terra, de “debaixo do barro do chão”, e que passa de boca em boca de forma ininteligível por sete personagens marginais [...], o sétimo dos quais lhe dá a forma acabada de uma canção – é o cantor popular. Graças à progressiva transmissão do recado, que passa dos estágios de fragmentárias intensidades dionisíacas até sua apolínea forma final, o herói toma consciência de que está sendo vítima de uma cilada, e se salva da morte.

Não conheço descrição melhor. A música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um de 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. (2004, p. 170)

No parágrafo que encerra seu último livro, Wisnik diz que tanto a música popular quanto o futebol teriam testemunhado “uma das mais originais propostas de nosso esboço de civilização”, a qual deixaria entrever – é essa expressão com que fecha o livro – uma “leveza profunda”. Na citação acima, parece claro como esta se desenhava - nesse texto originalmente publicado 25 anos antes - nessa descrição de música popular. A “leveza” apresentada pela música popular em sua superfície é apenas a camada conceitual, epidérmica, visível de uma “profundidade” vinda de suas raízes

fincadas “de baixo do barro do chão”, capazes de absorver “frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições” (2001, p. 214).

É a própria formulação dessa ideia em termos de junção entre apolíneo e dionisíaco que nos leva ao primeiro Nietzsche. Como se sabe, o filósofo, em “O nascimento da tragédia”, formula a ideia de que a tragédia grega teria atingido sua plenitude pela reconciliação da embriaguez dionisíaca com a forma apolínea. Se nos voltarmos para o capítulo 5, veremos que, ainda antes da tragédia, aquela força se fazia viva na poesia lírica, através de Arquíloco, que surge ali como primeira hipótese materializada, através “da [...] identidade, em toda parte considerada natural, do lírico com o músico”, da união entre apolíneo e dionisíaco:

Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, [...], e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, [...] agora porém esta música se lhe torna visível, como numa imagem similiforme do sonho, sob a influência apolínea do sonho. (NIETZSCHE, 2007, p. 41)

Ainda que não se possa considerar as “pulsões telúricas, corporais, sociais” de Wisnik como uma atualização do nietzscheano Uno-primordial (de raiz metafísica, ainda ligado à vontade schopenhauriana), será difícil negar que este está para o Arquíloco de Nietzsche assim como aquelas estão para o compositor popular de Wisnik. Também este parece dizer, com suas palavras, algo mais profundo e grandioso. Para Wisnik (op. cit., p. 214), “A convergência das palavras e da música na canção cria o lugar onde se embala um *ego* difuso, [...], como de um alguém que não está em nenhum lugar, ou num lugar ‘onde não há pecado nem perdão’.” O trecho entre aspas remete a uma canção de Caetano Veloso, na qual Wisnik (op. cit., p. 252) vê uma reflexão “análoga àquela que Paul Zumthor mostrou existir na canção medieval, onde o cantar difunde o seu próprio sentido disseminando-se nas frações da voz, onde o sujeito não é um *ego* pontual mas a intensidade irradiante de um *alguém*”, acrescentando, porém, que “a matriz quase atemporal de canção contida nessa descrição, [...], vive da profusa maneira como se mistura com as experiências e os ‘sotaques’ sociais mais diversos”. Um trecho daquele mesmo capítulo de *O nascimento da tragédia* nos impele a estender a analogia a Nietzsche:

As imagens do poeta lírico, [...], nada são exceto ele mesmo e como que tão somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, [...], precisa dizer ‘eu’: só que essa ‘eudade’ não é a mesma do homem empírico real, desperto, mas sim a única ‘eudade’ verdadeiramente existente e eterna, em repouso no fundo das coisas, [...] na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um médium através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência.” (p. 42-4)

Assim, o “eu”, impregnado de experiência, transforma-se, no encontro entre palavra e música, numa “eudade” ou “ego difuso”, que se liga a algo que vai além daquela experiência. Mais uma vez, as concepções revelam-se correspondentes.

Isso posto, é evidente que uma distância enorme separa os dois textos. O que era um “eterno” puramente metafísico, em Nietzsche, por exemplo, torna-se num “*quase* atemporal” apoiado, ao menos em parte, em dados empíricos, em Wisnik. Na concepção nietzscheana, ainda ligada à sua estética juvenil, há uma continuidade com relação à tradição romântica alemã que procurou confrontar o “intelectualismo” francês a certa “naturalidade” germânica - com toda a carga anti-iluminista por ela acarretada - que não encontra correspondência no pensamento do brasileiro. O avassalador desenvolvimento do capitalismo no século que os separa criou uma enorme barreira para que qualquer noção ligada ao “natural” ou “espontâneo”, presentes na concepção romântica, pudesse sobreviver tal e qual. Por fim, se não podemos ignorar que, em Nietzsche, o popular constituiria a força básica do dionisíaco a ser alegorizado pela forma apolínea, tampouco podemos esquecer que o resgate da força comunitária, em seu projeto de então, vislumbrava a hipótese de uma atualização não no popular em si, mas no cromatismo de Wagner, ponto culminante de um desenvolvimento estético-formal da chamada “música erudita”.

Contudo, se tentarmos observar as proximidades entre as considerações do primeiro Nietzsche e Wisnik pelo filtro da estética posterior do filósofo alemão, a relação ganha nova ressonância. Como se sabe, em seus escritos maduros, Nietzsche volta constantemente ao “Nascimento da tragédia”, procurando estabelecer uma noção de continuidade em sua obra e realçando, nesse movimento, o papel primordial ocupado pela arte em seu pensamento. Tratava-se de, depurando os excessos juvenis, ressaltar aquilo que, posto de maneira ainda imatura em sua primeira obra, continuava vivo. E aqui temos, em primeiro plano, o conceito de “dionisíaco”, encarado agora não em sua relação com o suposto “Uno-primordial”, mas sim como uma força de afirmação da vida: “Até o fim, importa a Nietzsche garantir a força primordial personificada pelo dionisíaco, ainda que ele esteja pensando esse extravasamento de modo mais ameno. [...] essa força essencial continha o sentido mais amplo de seus anseios.” (BURNETT, 2004, p. 292)

É nesse sentido que não nos parece casual que Pedro Meira Monteiro, em seu artigo sobre o último livro de Wisnik, use três vezes o termo “dionisíaco” para comentar

suas posições, além de citar o trecho em que José Miguel argumenta que Gilberto Freyre – com relação a nosso passado colonial - teria explicitado o lado dionisíaco que Caio Prado recalcara (2008, p.412). Ao posicionar-se diante dos clássicos de interpretação nacional, o músico identifica dois paradigmas clássicos: o de Caio Prado Junior (seguido por aquilo que ele chama de “sociologia paulista”), que recai sobre “a identificação do atraso e do deslocamento brasileiro na ordem mundial, sem privilégio para originalidades culturais populares, consideradas pouco relevantes no quadro econômico e político” (p. 411), e o de Gilberto Freyre (que encontra parentesco entre os modernistas e os tropicalistas), que postula e vislumbra “um potencial libertário e redentor nessa conjuração de horror e maravilha que é o Brasil” (p. 416). Embora clame pela necessidade de superar essa dualidade como pré-condição intelectual para que qualquer mudança efetiva possa vir a acontecer no país, não há como negar que a simpatia de Wisnik pende irreversivelmente para o segundo paradigma. O que dá talvez originalidade à sua posição é o fato de, apesar disso, incorporar plenamente as críticas presentes no primeiro paradigma, evitando o nacionalismo ingênuo para adotar uma espécie de otimismo trágico que, sem poder negar a pertinência das calamidades erigidas por nossa experiência histórica, clama pela realização das potencialidades que, apesar dela, puderam se vislumbrar por aqui. O futebol, a música e a literatura (mesmo que nem todo futebol, música e literatura) teriam sido áreas em que, justamente, isso foi possível. O trabalho intelectual do literato parece insistir nessas teclas como que na esperança de que seus exemplos possam ser transferidos para o todo da sociedade.

No prefácio de 1886 para “O nascimento da tragédia”, Nietzsche enfatiza como mérito do livro o fato de ter ousado, pela primeira vez, “ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...”. (2007, p. 13) É este o mérito que Wisnik parece ser capaz de ver em determinada produção da música popular brasileira. Justamente em seu caráter “interessado”: diante da crise do paradigma estético-contemplativo, a música popular talvez possa ter mantido sua vitalidade, ao longo do século XX, ao menos em parte, por sua articulação com as práticas sociais, possibilitando-lhe a movimentação fora dele. Há uma força irresistível que a levaria, apesar das contradições ou justamente no ímpeto de equacioná-las, que levaria a criação e o poder de transformar-se a si mesma sempre à frente. Conforme observa John Gledson, em sua resenha para a coletânea de textos de Wisnik reunidas em “Sem receita” (2004):

O que emerge, creio, é um crítico cuja preocupação com a criação o leva a aceitar uma certa indecisão, ou até contradição, nas suas conclusões, visto que a criação muitas vezes relativiza as suas conclusões mais negativas, por

mais que pareçam basear-se nas evidências ou na *force majeure* do mundo do capitalismo mais ou menos globalizante. [...]. Muitas vezes há nesta atitude um nacionalismo implícito, ou pelo menos um orgulho do poder criativo de certos brasileiros, sobretudo na área da música, de confundir as expectativas e de resistir a pressões aparentemente irresistíveis. (2005, p. 192)

Em “O som e o sentido: uma outra história das músicas” (2001), Wisnik aborda a história da música e reflete sobre seu estado na contemporaneidade. O plural do subtítulo é significativo. A música é vista como inseparável da humanidade, figurando a história da “música erudita” como um capítulo desse desenvolvimento. A hipótese levantada é, justamente, que assistiríamos no século XX ao fim do “grande arco evolutivo da música ocidental” (ibidem, p.11), paradigma iniciado com o cantochão medieval e dissolvido no atonalismo, no serialismo e na música eletrônica. O panorama contemporâneo apresentaria não uma suposta “vitória” do popular sobre o erudito, mas, pelo contrário, um estado em que essa distinção vai perdendo o sentido, no qual – assim como nos demais ramos da arte – a fragmentação se impõe, resultando numa grande polifonia, que exige ouvidos atentos e livres de preconceitos para que tente decifrar seu(s) sentido(s). Em meio a essa polifonia, a canção seria capaz de fazer, “em momentos privilegiados, a ponte entre a vanguarda e os meios de massa” (ibidem, p. 11).

Não há dúvida de que, para Wisnik, a Bossa Nova e o Tropicalismo, por exemplo, constam como dois desses “momentos privilegiados”. Inclusive – ou sobretudo – pela quebra de barreiras promovida entre a “alta” e a “baixa” cultura, que figuraria, segundo Antonio Cândido (1984, p. 36), como um dos “fatos mais importantes de nossa cultura contemporânea”. Tomando alguma liberdade, talvez pudéssemos dizer que, ao menos no pensamento do brasileiro, o projeto de “latinização” da música, proposto pelo último Nietzsche, tenha por aqui, ao menos nesses movimentos, se materializado.

Por fim, mas não menos importante, cabe dizer, voltando ao prefácio de 1886, que o pensamento de Wisnik sugere uma visão nietzscheana não apenas pela concepção de arte como valorização da vida – que observamos em suas análises da canção brasileira - mas também pela concepção de ciência pela óptica do artista, observável em toda sua produção. O ensaio “A gaia ciência” (2004, p.213-238), sobre as interações entre o popular e o erudito na música brasileira é bastante revelador, nesse sentido. O título não é ocasional: trata-se de uma referência direta a Nietzsche. Nele, Wisnik defende que

[...] podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma da “gaia ciência”, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental [...], mas, também, uma “segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais” [...]. De fato, a agudeza intelectual [...] e a inocência na alegria saem potencializadas pelo seu rebatimento, nesta linhagem da canção popular brasileira. Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais “elaborado”, [...], possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas.

Eis aqui, mais uma vez, o pensamento de Nietzsche materializado na canção brasileira. Numa jogada dialética, é esse mesmo movimento que Wisnik parece tentar levar a cabo, com todo rigor exigido pela experiência acadêmica, também em suas análises sobre o Brasil, incidam elas sobre a música, o futebol ou a literatura. Em entrevista dada a Luiz Tatit (ibidem, p. 452), ele declara:

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

De fato, na insistência do autor em ressaltar a força criadora – diremos, dionisíaca - da cultura brasileira, malgrado as catástrofes de sua realidade efetiva, em seu empenho em procurar, além das “ideias fora do lugar” que nos definem, o “lugar fora das ideias” que sustenta essa força, parece subsistir, no próprio corpo de suas análises, o mesmo “otimismo trágico” que atribui à Bossa Nova, bem como a tentativa de mantê-lo vivo no “pessimismo alegre” que vê no tropicalismo<sup>4</sup> (ibidem, 224-225). Como se buscasse, apesar de tudo, assim como Nietzsche (embora em outros termos), “um otimismo que aponta para uma insatisfação diante do mundo e que deseja lhe fornecer o remédio” (BURNETT, op. cit., p. 272).

Resta saber o quanto tal posição pode, de fato, lastreada no “veneno” que lhe complementa, superar de fato nossa condição cindida, ou se está condenada a dançar, eternamente, sobre o indecível da condição do homem cordial. Ainda que com inegável brilho estético.

A bola ainda está em jogo...

## BIBLIOGRAFIA

<sup>4</sup> Apropriando-se, em ambos os casos, de definições dadas por Caetano Veloso. Não será vão assinalar aqui que Wisnik considera-se um tropicalista (apud MONTEIRO, op. cit., p. 210).



BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BURNETT, Henry. **A recriação do mundo**: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche. 2004. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n. 4, v. 2, p. 27-36, abr. 1984. Disponível em <<http://xa.yimg.com/kq/groups/42232169/1916431463/name/CANDIDO,%20Antonio%20-%20A%20revolucao%20de%2030%20e%20a%20cultura.pdf>>. Acesso em 22 abr. 2012.

GLEDSON, John. Polcas aos poucos. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 72, Jul., p. 191-197, 2005. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002005000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 25 ago. 2014.

MONTEIRO, Pedro Meira. O modernismo entra em campo: o caso Wisnik. **Tempo Social**, Brasil, v. 22, n. 2, p. 187-216, dez. 2010. ISSN 1809-4554. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12645>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1981. (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul (Org.). **Declínio da arte - ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Abralic, 1998. p. 11-23. Disponível em <http://www.reggen.org.br/midia/documentos/democratizacaonobrasil.pdf>. Acesso em 11 ago. 2014.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

\_\_\_\_\_. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.