

## POLCAS AOS POUCOS

SEM RECEITA: ENSAIOS E CANÇÕES

de José Miguel Wisnik. São Paulo: Publifolha, 2004.

JOHN GLEDSON

José Miguel Wisnik é figura bem conhecida da vida cultural brasileira, e único no êxito com que combina uma eminência verdadeira em duas áreas criativas, a da composição de música e canções — este livro é acompanhado por um CD com a trilha musical que fez para o grupo Corpo, baseado na música de Ernesto Nazareth — e a da crítica literária e musical. Ele se autodenomina “uspianista”, neologismo que também revela as suas ligações com o tipo de crítica que tem suas origens mais óbvias na obra de Antonio Candido. O livro tem quatro artigos sobre tópicos literários — a respeito de Machado de Assis (“Um homem célebre”), Mário de Andrade (*Macunaíma*), Guimarães Rosa (“O famigerado”) e Chico Buarque de Holanda (*Budapeste*).

Os ensaios na seção sobre música definem-se até certo ponto pelos momentos de sua composição e os seus contextos imediatos. Para facilitar a sua compreensão, o leitor deve ir primeiro ao fim do texto, onde se dá esta informação, sob risco de sentir um certo grau de irritação ou até de mistificação. O material e até o tom desses ensaios dependem muito do ambiente intelectual (e político) em que foram escritos. “O minuto e o milênio” foi escrito no fim da década de 1970 para a importante série editada por Adauto Novaes, *Anos 70*, e é uma demonstração entusiasta do vigor da música popular nessa década de repressão; “Algumas questões de música e política no Brasil” é um resumo da história da música popular ao longo de um período bem maior, e foi redigido em 1987; “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”, escrito em 1994 para um seminário em Roma, trata de alguns exemplos de textos literários que foram musicados (inclui uma canção de Milton Nascimento baseada no famoso conto de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”); “O artista e o tempo” é uma introdução à carreira de Chico Buarque de Holanda, escrito para um dos *songbooks* editados por Almir Chediak; e “Cajuína transcendental” é um *close reading*, muito detalhado mesmo (e muito original e sensível), de “Cajuína”, uma das canções mais intrigantes de Caetano

Veloso. Esta segunda parte do livro completa-se com “O dom da ilusão” (sobre Gilberto Gil), um ensaio sobre a música popular em São Paulo, e “Global e mundial”, um debate com José Ramos Tinhorão, cujas convicções radicalmente nacionalistas sobre música popular brasileira são bem conhecidas (Wisnik admira o homem sobretudo pela sua erudição, mas discorda inteiramente das suas opiniões).

Na seção “Outros”, há uma miscelânea de ensaios (uma homenagem a João Luiz Lafetá, um artigo curto sobre *A paixão de conhecer o mundo*, de Madalena Freire, outro sobre a língua portuguesa, e outro sobre uma produção de *As bacantes*, de Eurípides). Seguem quase setenta letras de canções, incluindo todas dos três CDs, *José Miguel Wisnik* (1992), *São Paulo Rio* (2000) e *Pérolas aos poucos* (2003); finalmente, vem uma longa entrevista com Arthur Nestrovski, Luiz Tatit, e João Camillo Penna, que abrange um amplo leque de assuntos, alguns já tocados no resto do livro.

*Sem receita* é um livro desigual, o que seria de esperar com tão grande variedade de tópicos, gêneros e origens. É também um pouco repetitivo. O conjunto, porém, nos permite construir um retrato do autor e das suas opiniões. 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. Como diz de Carlos Drummond de Andrade na entrevista: “ele fala da poesia sabendo que a poesia não pode mais existir” (p. 461). 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.

O artigo mais importante do livro, com quase cem páginas, é o que trata de Machado de Assis: “Machado maxixe”. Vou concentrar meus comentários nele, em parte pelo meu interesse no assunto, mas também porque é aqui, se não me engano, na discussão de um conto, “Um homem célebre”, que se sente a presença dos parâmetros do autor, as suas pressuposições teóricas. É obviamente um tópico em que pensou muito ao longo de ao menos vinte anos (como ele mesmo diz na entrevista): o próprio Machado é também uma preocupação sua, como pude testemunhar há muitos anos num congresso em que deu um fascinante depoimento, numa linha lacaniana, sobre “O espelho” e “Verba testamentária”, que nunca foi publicado em letra de fôrma, que eu saiba, e bem podia ter figurado neste livro. Em todo caso, “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.

“Um homem célebre” é um conto dos mais inesquecíveis do autor. A figura de Pestana, o compositor que aspira à criação de obras-primas

de música clássica, mas no momento da inspiração senta-se ao piano e compõe mais uma polca, faz pensar em paralelos com outras culturas contemporâneas: alguns contos de Henry James sobre a relação de artistas (fracassados ou não) com as suas fontes de inspiração, ou com o compositor inglês Arthur Sullivan (1842-1900) — Machado nasceu em 1839 e morreu em 1908 —, que quis escrever ópera e é lembrado pela música irresistível de suas operetas, populares até hoje. Curioso, neste contexto, notar que a Inglaterra nessa época, em termos de *composição* de música clássica, era sem dúvida um país periférico, com o condizente complexo de inferioridade.

Wisnik, como esperaríamos, focaliza a dimensão brasileira do conto. O seu argumento central é que “Um homem célebre”, publicado poucas semanas após a Lei Áurea — e que é, de fato, o único conto realmente bom que Machado publicou entre 1887 e 1891 —, é um comentário oblíquo ao lento processo de abolição da escravidão, e às mudanças sociais e artísticas que o acompanharam, muitas das quais, evidentemente, não figuram na história oficial. A denominação *maxixe*, como se sabe, vem de um legume de origem africana, barato e considerado inferior. Aparece como título de uma dança em 1897, mas sem dúvida a coisa existiu muito antes, mascarada de polca (uma dança que entrara no Brasil bem antes, na década de 1840). É bem possível que o maxixe tenha nascido mais ou menos na época da Lei do Ventre Livre, ao redor de 1870. Esta é também a época das primeiras composições de Ernesto Nazareth, como “Cruz, perigo!”, que combinam o ritmo da polca com “motivos amaxixados” (que Wisnik descreve, muito cuidadosamente, em linguagem técnica musical).

Esta história “secreta” tem também outras dimensões: parece provável que Pestana seja filho de um padre (cujo retrato figura, entre os de Bach, Mozart, Beethoven e outros, na parede acima do seu piano), e isto, também, aponta para uma tradição, cuja existência Machado não ignorava, claro, de padres compositores e pais. O caso mais famoso é o “padre mulato” José Maurício Nunes Garcia, cujo filho chegou a ser médico famoso, pintor — e autor de modinhas. A ironia machadiana, que é também uma forma de distanciamento, se desvia do assunto ao mesmo tempo que põe o dedo na ferida: “Compusera alguns motetes o padre, era doido por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, coisa de que se não ocupa a minha história, como ides ver”. No seu nível mais profundo, aponta para a posição (identidade?) do próprio Machado, como mulato, assunto de abordagem muito difícil, e ao qual Machado nunca se referiu nos seus escritos. Refere-se só (e muito infreqüentemente) a “mulatas” no feminino — tenho outro caso para arrolar à breve lista dada por Wisnik: no conto “A parasita azul”, de 1872, aparece uma “mulatinha alta e elegante”, que tem um papel significativo na história, como intermediária entre os dois amantes.

Além da própria sensibilidade para com Machado, com a sua ironia e seus negaceios paralelos aos das próprias danças que descreve, Wisnik aproveitou-se de publicações recentes que jogam luz sobre vários aspectos concretos do conto. Os mais importantes talvez sejam: o livro de Carlos Sandroni, *Feitiço decente*, sobre o desenvolvimento dos gêneros musicais populares e as acomodações a que chegaram com a cultura oficial, e sobretudo a sua pesquisa sobre os títulos de músicas no século XIX, que também fascinavam Machado; as idéias sobre a importância do piano a partir da segunda metade do século, e a relação perversa deste instrumento com a escravidão, num ensaio de Luiz Felipe de Alencastro no segundo volume da *História da vida privada no Brasil*; e a história que Sidney Chalhoub nos dá da atuação de Machado no seu papel de funcionário do Ministério da Agricultura, na aplicação da Lei do Ventre Livre, na década de 1870, em *Machado de Assis historiador*.<sup>1</sup> Estas referências a publicações recentes não deveriam dar a impressão que tudo isto é *dernier cri*. Também estão muito presentes Mário de Andrade (no seu papel de historiador da música brasileira), José Ramos Tinhorão, Antonio Candido e Roberto Schwarz, para só mencionar os que me pareceram ter tido mais influência no estilo de pensar do autor — sobretudo, talvez, o último, cujos livros o próprio Wisnik diz ler “sublinhando cada palavra”.

Também faz uso importante das crônicas de Machado, que às vezes são mais explícitas que a ficção. Às vezes, de fato, habituados que estamos à ironia e às sutilezas do autor, arregalamos os olhos ante alguma coisa ousada e direta, como nestas palavras sobre a polca, da série “Gazeta de Holanda”, de 1887: “Aqui ficou, aqui mora / Mas de feições tão mudadas, / Até discute ou memora / Coisas velhas e intrincadas” — que não só fornecem a prova do argumento acerca da polca amaxixada, como também mostram que Machado (que amava a música, e foi secretário do Clube Beethoven) estava a par de tudo. 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. Até coincidências completas podem ser sugestivas: por que Machado, dois anos após a invenção do telefone, usa-o como imagem para explicar o jeito de as músicas “comunicarem-se” entre si através dos seus títulos (“Se eu pedir, você me dá?”/ “Peça só, você verá”), e o título do primeiro samba a ser gravado (em 1917) é “Pelo telefone”? (Nessa mesma crônica, de 1878, Machado menciona “os anúncios do Holloway”: Thomas Holloway foi dos primeiros a fazer fortuna com métodos de anunciar remédios

[1] Sandroni, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001; Alencastro, L. F. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: *História da vida privada*, vol 2. São Paulo: Cia. das Letras, 1997; Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

populares — um modelo, portanto, para o emplasto de Brás Cubas.) Com razão, Wisnik critica as especulações históricas de Mário Curvello, o qual, num artigo de 1982, “descobre” referências históricas exatas no conto, que contrariam o seu espírito e a sua delicadeza — o processo que está sendo acompanhado é contínuo e evanescente demais para que tais coincidências exatas sejam intencionais ou reveladoras. É muito mais provável que a referência aberta à Lei do Ventre Livre seja significativa — muito mais do que datas deduzidas das idades dos personagens, quando estas não são explicitadas no texto, e nada nos faz pensar que possam ser importantes. Wisnik sugere que se pode pensar, em vez disso, “numa técnica de contraponto, à maneira musical, em que as linhas da ficção e da história se tocam subrepticiamente, produzindo efeitos de correlação sugestiva, não necessariamente analógicas nem necessariamente equiparáveis em importância” (p. 68). Um dos ensaios que mais admira é “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, que também mistura ousadia e tato, e identifica uma tensão latente e não resolvida entre ordem e desordem, nas *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida.

Muitas vezes é difícil julgar a ironia de Machado, e os seus significados subentendidos — nem há regras absolutas para isso, embora sem dúvida seja possível dar algumas dicas. Podemos concordar com Wisnik, por exemplo, quando sugere que os títulos alternativos para uma das primeiras polcas de Pestana, “A lei de 28 de setembro” e “Candongas não fazem festa”, têm uma relação subjacente? O segundo, na sua opinião, refere-se, de um jeito escorregadio condizente com os vários significados da palavra “candongia”, ao mundo ambíguo, escorregadio, no Brasil pós-28 de setembro 1871. É difícil ter certeza, e em certos momentos — não todos, é claro — isso deve pôr um limite às nossas especulações. Paradoxalmente, um dos melhores argumentos *a favor* desta interpretação são as palavras do editor de Pestana sobre o título (que é da sua invenção): “Não quer dizer nada, mas populariza-se logo”!

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 desprezível como emblemática de certos aspectos da cultura brasileira em geral. Se bem que possamos ficar um pouco céticos, não há como negar o interesse do que diz. Para mim, a pergunta que fica no ar no fim do conto é: a vida de Pestana é um sucesso ou não? A pergunta parece preocupar o próprio Wisnik. Provavelmente não tem solução, mas não é porque seja ociosa. Wisnik (se o entendo bem) dá duas respostas diferentes, que são reiterações, em termos mais gerais, das posições negativa e positiva. O primeiro caso é representado pelas idéias de José Antônio Pasta Júnior nos seus estudos (um deles publicado nesta revista) de uma “estranha metafísica” recorrente na literatura brasileira, na qual

uma “movência obrigatória e fixidez inamovível” produz um “estatuto de contradição insolúvel”, em que sujeito e objeto, o mesmo e o outro, se distinguem e se indistinguem”. Não tenho certeza se Wisnik quer dizer com isso que a literatura (a cultura?) brasileira habita um beco sem saída no qual o tipo de desenvolvimento exemplificado pela versão adorniana da história da música clássica de Beethoven a Schoenberg simplesmente não acontece, porque o movimento dialético que encarna, e que depende de uma transformação através do diálogo (musical), não se constitui. A relação de Wisnik com Adorno é tensa — num dado momento fala da “má vontade” do crítico frankfurtiano para com a música popular, mas está claramente fascinado pelo seu rigor. Se a cultura brasileira habita este beco, isto tem as suas compensações, porque, como diz no fim do ensaio, figuras como Carlos Gomes, Ernesto Nazareth (ambos mulatos), Villa-Lobos, Caetano Veloso e João Gilberto a habitam e produzem milagres. Como diz Caetano: “botei todos os fracassos/ na parada de sucesso”. Se estas duas respostas aparentemente contraditórias à pergunta insolúvel ficam de pé, e dão nova expressão a ela, também amplificam a sua relevância.

Espero ter feito justiça a este ensaio; em todo caso, deve ser lido por qualquer pessoa interessada em Machado de Assis, na natureza da cultura brasileira do século XIX, ou na relação entre música e literatura. Concluindo, quero fazer um comentário breve, que não chega a ser uma crítica, mas que aponta para um problema na interpretação de Machado, e talvez seja específica a este autor. Diz respeito à interpretação da obra de Machado antes da virada de 1880, das publicações de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos*. Wisnik dá muita importância, com toda a razão, ao conto “O machete”, de 1878, que é uma encenação anterior da mesma oposição, entre um personagem que toca violoncelo e outro que toca cavaquinho (ou machete). O status emblemático de ambos é sublinhado pelos seus nomes, Amaral e Barbosa, A e B portanto. É, como Wisnik diz, uma oposição mais em branco-e-negro do que “Um homem célebre”, e o narrador (confiável, ou pelo menos não há nenhuma evidência que nos faça duvidar dele) descreve Barbosa como “espírito medíocre”, por mais hábil que seja — de uma habilidade que Machado descreve, aliás, com bastante simpatia, se não estou enganado. Isso pode parecer estranho, porque no mesmo ano, Machado escreveu a crônica sobre a comunicação “telefônica” entre as canções e seus títulos, que se mostra tão sutil na sua apreciação da cultura popular. A contradição aparente resolve-se, creio, se levamos na devida conta o gênero de ambos “comentários”. Sobretudo na década de 1870, a luta de Machado por encontrar sua própria voz levou-o a experimentos estranhos, alguns fracassados ou semifracassados; verossimilmente, achava difícil casar o que queria dizer com as formas convencionais — consequência disso é a importância extraordinária das crônicas, em que esses modelos/moldes o

constrangem menos. É por isso que, quando chegou o momento da ruptura, fica tão aparente justamente no nível do gênero: “a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre”. Por sua vez, isto implica, creio, que podemos ir além do tom polido e contido destes contos (e poemas, e romances) e ver um outro Machado, inconformado, debaixo da superfície. Confesso que sinto um certo desconforto ao afirmar isto, porque pode parecer que viola meu intencionismo habitual, mas creio que este *approach*, feito com cuidado e tato, justifica-se, no interesse da compreensão de Machado no seu desenvolvimento de artista a longo prazo, lento, calculado (e inspirado). Com ele, aliás, a relutância em dizer tudo “à laia de alvissareiro”, como diz numa crônica, virou hábito, quase reflexo.

---

JOHN GLEDSON é professor de literatura latino-americana na Universidade de Liverpool.

ENSAIO

198