

## Reflexões sobre *O fim da canção* / *Reflections on O fim da canção*

Ivan de Bruyn Ferraz<sup>1</sup>

### RESUMO

Em 2011, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski fizeram uma apresentação conjunta intitulada *O fim da canção*, lançada em DVD no ano seguinte. A posição privilegiada de músicos e intelectuais dos protagonistas, somada à sugestão do título – que remete à polêmica então em voga – dão base para que nos lancemos numa interpretação em múltiplos níveis: da produção musical dos protagonistas, de suas posições a respeito da dita polêmica, da interação desses dois níveis entre si e com seu possível significado no cenário contemporâneo de diminuição do lugar social ocupado pela música popular nacional em meio ao aumento e fragmentação de sua produção e recepção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música popular; Brasil; José Miguel Wisnik; Luiz Tatit; Arthur Nestrovski.

### ABSTRACT

*In 2011, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik and Arthur Nestrovski performed together in a concert that was called O fim da canção (The end of the song), released on DVD the following year. All protagonists are both popular music and literary scholars, and the title refers to a contemporary debate. This will give us the basis for an interpretation on multiple levels: of the musical production of the protagonists, of their positions regarding the said controversy, of the interaction of these two levels with each other and with their possible meaning in brazilian's popular music contemporary setting.*

**KEYWORDS:** *Popular music; Brazil; José Miguel Wisnik; Luiz Tatit; Arthur Nestrovski.*

---

<sup>1</sup> Doutorando na Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Guarulhos, São Paulo, Brasil; CAPES DS; ivandebruyn@hotmail.com.

Nos dias 21 e 22 de maio de 2011, os músicos e professores universitários Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski fizeram uma apresentação conjunta no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. Em setembro do ano seguinte, o espetáculo foi lançado em DVD pelo selo Sesc. É esse registro que serve de base para nossas reflexões.

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

Convenhamos, entretanto que, ao não atender a esses requisitos, o concerto pode sim ser considerado como absolutamente representativo de uma época em que clássicos não são mais produzidos, a disposição para a união em torno de movimentos parece rara e efêmera, perdem-se parâmetros sólidos compartilhados para se avaliar a superioridade, inferioridade ou mesmo representatividade de qualquer trabalho com relação a outro e em que, por tudo isso, qualquer pretensão estética que não tenha tal quadro geral em conta corre o risco de soar descabida. Nesse sentido, nessa era de *single* via *streaming*, poderia estar justificada a própria escolha de um registro em DVD – formato relativamente recente e já em extinção – de um show reunindo cancionistas apresentando diversas composições já registradas em álbuns individuais,<sup>3</sup> em lugar da análise de um CD (nem tão recente e também em extinção, é verdade, mas ainda assim herdeiro, mesmo que decadente, da

---

<sup>2</sup> Tomamos o termo emprestado a Luiz Tatit (2004, p. 245): “para dar vazão à enorme produção que não pertencia à faixa do consumo de massa [nos anos 1990], foram implementados numerosos projetos patrocinados por instituições bancárias, empresariais ou do comércio, que acabaram por gerar uma efervescência cultural paralela à veiculada pelas principais redes de TV. [...] A necessidade de acesso a manifestações alternativas correspondia então, [...], ao avanço da produção comercial nas grandes redes”.

<sup>3</sup> O álbum *Indivisível* (WISNIK, 2011), com oito de suas faixas interpretadas no show, só seria lançado em julho de 2011, mas as gravações já haviam se encerrado no início daquele ano.

nobre distinção a que chegou o LP)<sup>4</sup> gravado em estúdio, presumivelmente pensado de maneira mais coerente e visando a algum tipo de unidade entre as faixas que forneceria maiores possibilidades para que se justificasse uma análise.

Fosse apenas isso, e a apresentação seria tão (ir)relevante quanto qualquer outra. Acontece que um olhar mais atento facilmente pode descobrir, em *O fim da canção* (2012), uma densidade insuspeita, a se sondar – mesmo em sua aparente despretensão – naquilo em que formula como espécie de resposta, ou no mínimo comentário, a essa mesma situação atual que viemos descrevendo. Isso por ao menos três motivos básicos: em primeiro lugar, obviamente, pelas próprias canções, que primam por um artesanato refinado num cenário em que, por maior que seja a diversidade que se possa encontrar, predominam numericamente as fórmulas mais repetitivas, com baixa carga de informação.

Segundo, sobre o palco estavam não apenas o diretor artístico da orquestra mais importante do país, mas também – e principalmente – dois dos maiores nomes dos estudos acadêmicos a respeito de música popular no Brasil;<sup>5</sup> o que não significa pouco, se concordarmos com o historiador Marcos Napolitano (2005, p. 7, grifos do autor), quanto ao fato de que o Brasil seria “um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música [...], sobretudo esse objeto-não-identificado chamado de ‘música popular’”.

---

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

<sup>5</sup> Apoiemo-nos em apenas duas citações, dentre inúmeras possíveis: “É surpreendente, [...], que a primeira crítica severa à grande divisão (...) entre o erudito e o popular com o consequente rebaixamento deste, tenha partido de um jovem intelectual com formação na Universidade de São Paulo, o professor de Letras e músico José Miguel Wisnik. [...] Através da intervenção dum professor de Letras é que a crítica cultural brasileira começa a ser despertada para a complexidade espantosa do fenômeno da música popular.” (SANTIAGO, 1998, p. 8-11); “Um olhar mais analítico, específico e particularizado sobre a canção popular brasileira [...] desenvolve-se nas Universidades a partir dos anos 1980, recebendo uma contribuição seminal de Luiz Tatit e da semiótica uspiana liderada por ele. O modelo (...) de Tatit foi associado a seu método gráfico de representação da articulação entre percurso verbal e percurso melódico, um diagrama de largo e duradouro êxito entre analistas de diversas áreas acadêmicas.” (MATOS, 2014, p. 83-84)

Terceiro, pelo título que esses personagens escolheram para o espetáculo, referência exatamente ao debate sobre aquele mesmo quadro contemporâneo, em especial na forma como se materializou no Brasil, em torno da já célebre entrevista de Chico Buarque à Folha de São Paulo (SILVA, 2004) em meados da década passada.

É claro que, tomada em sua literalidade, a ideia de um “fim da canção” diz mais respeito ao gosto da grande imprensa por temas picantes que a qualquer debate sério. Parece seguro afirmar que a hipótese do desaparecimento da canção, em seu sentido lato de “palavra cantada”, só faria sentido se o que estivesse em jogo fosse o fim da espécie.<sup>6</sup>

Por outro lado, é evidente que esse “substrato cancional” inerente ao humano só se manifesta em uma sociedade, espaço e tempo determinados que lhe dão suas condições de possibilidade. E estas, no caso específico do Brasil do século XX, se articularam de tal maneira que a canção atingiu um elevadíssimo lugar social, quiçá sem paralelo no mundo, mas que nitidamente decaiu desde o final daquele mesmo século. O lugar, não necessariamente a canção, e é apenas em função dele que se pode falar, de certa maneira, do fim de uma era.

De maneira que os protagonistas do show gravado em DVD menos pretenderam, aparentemente, marcar posição diante da polêmica que se aproveitar dela. Nesse sentido, parece difícil negar que a escolha do título carrega, mais que qualquer militância, algo de inevitabilidade e algo de oportunismo.<sup>7</sup> Bem ou mal estabelecido, o tema estando em alta, a própria notoriedade conquistada especialmente por Tatit e Wisnik no cenário

---

<sup>6</sup> Menezes Bastos (1995) nos lembra que “[...] se a música é uma manifestação de ocorrência universal, a canção o é muito mais absolutamente, pois se sabe que ela não parece faltar em nenhum ponto do planeta, enquanto a música (instrumental) pode não ocorrer em alguns deles”. Ruth Finnegan (2008, p. 13) afirma que “A canção é um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode sem dúvida ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana. [...] ela parece a mais simples e mais fundamental de todas as artes”.

<sup>7</sup> Desde 2005 Wisnik e Nestrovski haviam ministrado diversas aulas-show em que discorriam sobre pontos da história da música popular brasileira. Em nenhum momento a divulgação delas pela imprensa foi maior do que quando, em 2009, foram reunidas (primeiramente no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, e depois no Instituto Moreira Salles, no Rio) em um bloco de quatro encontros sob a designação “O fim da canção”. Era de se esperar que o mesmo nome trouxesse maior visibilidade para a apresentação do Sesc Vila Mariana.

acadêmico tornava-os referências óbvias de consulta para jornalistas que quisessem escrever sobre o assunto, e qualquer produção musical vinda desses professores tendia a ser observada pelos críticos como espécie de resposta à suposta crise da canção; e necessariamente negativa, posto que continuavam a fazê-la. A polêmica pode bem ter sido jogada em seus colos; com a adoção do nome “O fim da canção” – para as aulas-show de Wisnik e Netrovski e para a apresentação conjunta de ambos com Tatit que resultaria no DVD – eles, ainda que arditamente, a aceitam de bom grado. Espécie de isca jogada, a trazer aqueles que a mordessem para outro sentido da palavra “fim”, o de “finalidade”; em especial a finalidade sem fim da experiência estética.

De qualquer modo, é evidente que, descartada a hipótese de extinção, o debate não girava em torno do nada, e sim de um quadro absolutamente relevante a respeito da situação da canção no país. Escolhido o título, os músicos e acadêmicos não poderiam se furtar ao assunto: os extras do DVD trazem entrevistas em que cada um é convidado a discorrer sobre o tema.<sup>8</sup> Depois de lembrar que a tradição criada pela música popular teria uma qualidade e uma inserção na cultura brasileira do século XX dificilmente comparável com outras realidades, Arthur Netrovski, entrando especificamente na questão levantada por Chico Buarque, assinalava dois aspectos: o primeiro, que considerava continuar válido, diria respeito, justamente, ao fim dessa “inserção central que a canção teve para os debates e para os destinos da cultura”, que realmente estaria perdida.

O segundo, o do possível desaparecimento dessa forma de canção típica da “tradição áurea” a que se referia (“canções que exigem uma audição concentrada do que está sendo dito e cantado e da relação do que está sendo dito com a própria música”),<sup>9</sup> que então parecia a alguns estar sendo substituída por outros modelos. Ora, o próprio fato de os ícones surgidos durante o século XX continuarem a produzir (inclusive o próprio Chico) coisas

---

<sup>8</sup> A entrevista de Netrovski tem cerca de 10 minutos, a de Wisnik 8, e a de Tatit, 5. Todas as informações e citações a respeito delas neste item, a partir daqui, retiradas de O FIM DA CANÇÃO, 2012.

<sup>9</sup> O que não necessariamente se traduziria numa “atenção crítica, formal, especializada”, mas que teria nessa própria necessidade de atenção um modelo de composição e escuta musical.

novas dentro daquela mesma tradição, além de compositores jovens “essencialmente ligados àquela tradição e não a outras”, somado à constatação que “os modelos alternativos [...] se esgotaram mais rápido do que a gente imaginava”, seriam a demonstração de que, afinal, “a má notícia era um pouco prematura”.

Também Wisnik começa por realçar o papel diferenciado desempenhado pela canção no país: “no século XX, a canção se tornou esse lugar que melhor abrigava o Brasil. [...] ali [...] a vida brasileira podia se reconhecer em canções, [...] que nos deram essa sensação, [...], de participar de uma mesma experiência”. Daí o impacto trazido pelo tema-título: “porque se acabou a canção então parece que o Brasil acabou também”. Ao entrar propriamente no tema, compactuava com a visão de seu companheiro de aulas-show, mas como que adotando um ponto de vista um pouco mais interno, também no que poderíamos ver como dois aspectos: o primeiro, o de que essa espécie de linhagem da canção (“com melodia e harmonia e com letra muito ligada à própria melodia e tudo mais”) teria sofrido um forte impacto tanto do rap, que “achata completamente a ideia de melodia e harmonia”, quanto da música eletrônica, que – com “todos os recursos de exploração de timbres, de sons, de ruídos, etc.” – repercutiria naquilo que Nastrovski teria batizado como “canção expandida”, aquela que “vai passando por caminhos que não tem aquela espécie de circularidade, aquela coisa redonda que essas canções clássicas [...] tinham”. Em segundo lugar, em termos mais gerais, Wisnik argumenta que não haveria mais espaço para qualquer ambição totalizante na arte.

A saturação de signos na sociedade contemporânea impossibilitaria o estabelecimento de hierarquias e, portanto, o surgimento de novos cânones. Lembrando da geração dos anos 1960 – na canção – e também de Guimarães Rosa – num paralelo com a literatura – o músico e professor afirma que “esses artistas foram totalizadores, de uma época em que essa totalização estética foi possível”; época que passou, posto que, hoje, “não há centros nem totalizações”.

Comparando as declarações de Chico Buarque em 2004 e de Tinhorão dali em diante (sem que queiramos insinuar que sejam semelhantes, sobretudo quanto à forma) com as argumentações de Wisnik e Nestrovski, fica claro que os dois últimos procuram minimizar a potência da crise assinalada pelos dois primeiros. Podemos afirmar que Tatit leva esse procedimento a sua máxima potência: é claro que não nega a evidência de que a situação da canção no cenário nacional do início do século XXI é diferente daquela que vigorou em boa parte da segunda metade do anterior, mas quase: a questão parece ser reduzida a – diremos – algo meramente técnico, uma simples evolução no modo de se produzir e, sobretudo, divulgar canções.<sup>10</sup> Dá a entender que que a emergência do tema se deveu mais a idiosincrasias individuais – de Chico Buarque e José Ramos Tinhorão – que a um fenômeno mais generalizado, apenas formulado e tornado (mais) visível através daqueles personagens.

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

---

<sup>10</sup> Daí a crítica feita a ele por Fernando de Barros e Silva (2009, p. 6), em artigo que tratava justamente do tema do “fim da canção”, mas da perspectiva da obra de Chico Buarque: “[...] parece simplesmente regressivo o que diz Luiz Tatit a respeito do assunto: ‘Não nos preocupemos com a canção’, escreve ele, tranquilizando a todos [...]. Tudo não passava de um mal-entendido, em torno do qual perdemos tempo à toa. Para não dizer que não falei das flores: o argumento oscila entre a platitudo (*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.”

Tal “introjeção” era evidentemente muito mais fácil na época em que os meios de divulgação se encontravam concentrados, o excesso de produção e o estado fragmentado da divulgação dos dias de hoje dificultando esse processo, mas o uso do advérbio “ainda” parece diminuir esse contraste, como se fosse apenas uma questão de tempo ou de algum ajuste necessário para que as pessoas pudessem, enfim, constatar a superioridade da produção atual.

Não havendo aqui espaço nem necessidade de se analisar todas as canções presentes no DVD em profundidade, não nos furtemos à descrição de ao menos uma delas. Será o suficiente para perceber que aquela tradição de que falavam Netrovski e Wisnik – de canções “redondas”, que possibilitariam e mesmo exigiriam uma escuta atenta, relacionando melodia, letra e harmonia – continua viva. Trata-se de *Roda*, parceria de Netrovski com o poeta Eucanaã Ferraz, exemplar daquela tradição já no fato de o autor da letra ser um poeta de ofício, e exemplar de boa parte do próprio repertório do DVD na medida em que o mesmo se repete nas parcerias de Wisnik com Antonio Cícero (que também é filósofo, em *Os ilhéus*), Alice Ruiz (em *Dois em um*) e Paulo Neves (em *São Paulo Rio e Feito pra acabar*, esta também com Marcelo Jeneci).<sup>11</sup>

Letra e música compartilham da mesma lógica. Cada uma das quatro primeiras sílabas do texto ocupam todos os quatro tempos dos respectivos compassos, formando um desenho descendente em grau conjunto, forma apropriada a conteúdos afirmativos, e de fato a letra preenche as quatro notas de maneira que dificilmente poderia soar mais sólida: “Pé na / Terra”. A manutenção do baixo na nota sol amplifica a sensação de “pé no chão”. Segue-se mais um compasso ritmicamente composto por quatro figuras iguais (semicolcheia – colcheia – semicolcheia,<sup>12</sup> tomando o tempo como 4/4) – desta vez variando sempre entre duas notas consecutivas (ré e dó) – passando ao seguinte com um leve salto de terça maior (dó-mi) que se resolve mais uma

---

<sup>11</sup> E, de certa maneira, mesmo na versão de Netrovski para o lied *Ich grolle nicht*, originalmente música de Schumann para um poema de Heine. O que remete a outra tradição, é verdade, mas também à mesma, naquilo em que costuma se apropriar de outras tradições.

<sup>12</sup> A figura se repetirá diversas vezes na canção, e em geral essa descrição nos parece ser a mais apropriada, mas a interpretação de Celso Sim sugere, por vezes, tercinas. Não faz muita diferença para a interpretação que aqui propomos.



vez numa segunda descendente (mi-ré, ambas durando um tempo cada uma). Repete-se então mais um conjunto de dois compassos semelhantes a estes, dessa vez o último tempo do primeiro dividindo-se em dois tempos iguais (colcheias, na mesma lógica) e a frase finalizando na cabeça do tempo seguinte, mantendo a altura em ré. Como se pode perceber, a solidez dos quatro primeiros compassos dá lugar nos quatro seguintes ao movimento, mas este, montado como está também sobre graus conjuntos, apresentando apenas três notas (duas delas insistentemente) e repetindo desenhos, sugere correspondências que apontam mais para um complemento que um confronto com a primeira parte.

A economia das três primeiras palavras apontava para a grandiosidade e unidade da Terra,<sup>13</sup> a fatura de dois dodecassílabos na sequência aproxima o foco, como a constatar a mobilidade e multiplicidade que compõem aquele todo, à primeira vista uno e inerte: “Tudo o que gira parece a felicidade / Lata, compasso, tambor, imaginação”. A mesma forma de oito compassos então se repete<sup>14</sup> – não será vão assinalar o quanto a sobreposição de camadas, em forma e conteúdo, vai reforçando a ideia de um movimento cíclico – com letra diferente, mas de sentido semelhante, do substantivo que abstratamente cria em si a concisão de nomear o diverso – “Tempo / Gente” – para a diversidade concreta que paradoxalmente o nega e afirma (enquanto multiplicidade em realidade irreduzível e complexidade a desafiar e exigir a humana nomeação doadora de generalidade e sentido): “Gira que gira no meio da tempestade / E o rio nunca se espalha no mesmo chão”.

O “gitar” parece ganhar intensidade e velocidade na parte B. O aspecto geral é semelhante à parte A, o que dá maior relevo às diferenças. Mais uma vez uma mesma estrutura musical se repete duas vezes, com letras diferentes, e mais uma vez notas longas preenchem os primeiros compassos, precedendo outros em que temos três notas preenchendo cada um dos tempos, a frase musical finalizando no início do seguinte. No entanto, em vez de 8 compassos

---

<sup>13</sup> Ou “terra”, com minúscula. O encarte do DVD traz maiúscula, mas talvez apenas por estar no início de um verso (procedimento adotado nesse documento em dois terços das letras, o terço restante iniciando em minúsculas). Seja como for, embora não seja evidentemente a mesma coisa, o sentido de nossa interpretação pode permanecer o mesmo.

<sup>14</sup> Com apenas uma alteração, que em breve mencionaremos.

(4 para cada desenho), temos apenas 4 (2 para cada). As notas longas tampouco ocupam todos os quatro tempos, sendo antecedidas, na cabeça deles, por outras (colcheias pontuadas) que lhes servem de apoio para um salto de quarta (lá-ré e fá-si). A única diferença musical na repetição da parte A havia sido justamente a última nota, que, em lugar de manter-se em ré, salta para sol, como que anunciando as mudanças a caminho, mas sem deixar de remeter antes de mais nada a um repouso, posto que voltamos à tônica (único acorde perfeito em toda a canção, diga-se). O intervalo ascendente de quarta é o maior que a melodia se permite, e no início de B atingimos as notas mais altas da canção. Ora, não parece haver dúvida que – nos apropriando dos conceitos de Tatit – há nessa canção um predomínio do aspecto temático; nesse momento, entretanto, se introduz nitidamente uma configuração típica da passionalização. O mesmo não poderia ser dito sem ressalvas do início da parte A: é verdade que a longa duração das notas traz um abrandamento da pulsação que apela mais a conteúdos psíquicos que aos somáticos, estes mais valorizados na sequência pela reincidência de motivos rítmico-melódicos, disseminação ágil dos acentos e interrupções da sonoridade pelas consoantes comuns à tematização.

No entanto, a tessitura reduzida, a gradual e previsível mudança de uma nota para outra, sempre no sentido de diminuição da frequência, não deixava dúvida que o que se estimulava ali era a conjunção, e não a disjunção típica das canções passionais; o “toque” de um procedimento passional parecia servir ali como uma forma de assentar a exaltação à vida de *Roda* tanto no somático quanto no psíquico. O que temos no início da parte B surge então como uma quebra que de fato introduz com maior nitidez elementos da passionalização: no âmbito da melodia, a ampliação da duração vem agora acompanhada de uma ampliação da frequência.

A letra corresponde perfeitamente a essa interrupção: se antes tínhamos uma ampla enumeração do todo e da diversidade, há agora um apelo direto ao interlocutor: “Vem cá / rodar”, e o complemento, mais uma vez aquela figura variando rapidamente entre duas notas vizinhas (sol-fá suspenso), soa como argumentação – com algum sabor de sabedoria oriental – a reforçar o convite:

“não há sentido no mundo senão transcorrer”. O interlocutor é chamado – e para isso destacou -se num salto de quarta a nota mais alta da canção – a tomar parte no quadro que vinha sendo descrito, a saber que também é parte do todo, que esse todo transcorre, roda, se renova e retorna, e aceitar isso significa, também, aceitar o sofrimento que faz parte disso: “Amar / Perder / Ronda, viagem, rodeio e jamais esquecer” é o texto que acompanha a repetição dessa parte B. Finalmente, segue-se mais uma repetição do segundo trecho da parte A (diremos, A') – volta ao começo a reforçar mais uma vez a ideia do título – com texto que parece proceder uma espécie de síntese da experiência, que agora inclui a dor e o interlocutor, a melodia permanecendo aquela que, vimos, servia a acompanhar a multiplicidade, mas os versos em forma de frases que possuem a generalidade daqueles concisos e longos substantivos do início da parte A, como se aquilo que antes se complementava de maneira separada estivesse agora unido, e isso possibilitasse sabedoria e esperança: “Todo motor se alimenta dessa vontade / Que a roda doida do mundo não gire em vão”.

Parece-nos que essa espécie de densidade poderia ser encontrada individualmente, cada uma a seu modo, na maior parte das canções registradas no DVD. Mas cabe assinalar que, se quisermos de fato observar os trabalhos que Wisnik, Netrovski e Tatit realizavam na época do espetáculo como uma espécie de defesa da canção “tal como a conhecemos” ao longo do século XX, teríamos de admitir que os dois primeiros não chegam a ela pelo mesmo caminho do último.

No disco *Pra que chorar*, de 2010, Netrovski e Celso Sim (que também participa de *O fim da canção* como músico convidado) apresentavam 16 canções apoiadas unicamente no violão do primeiro e na voz do segundo. Este afirmava (In: PRETO, 2010b) a respeito do trabalho: “Esse é um disco nelson-rodrigueanamente pornográfico [...] são duas pessoas nuas, sem nenhum instrumento a mais para atrapalhar isso”. Nesse sentido, de se buscar só aquilo que parece ser essencial, o disco parecia seguir a lógica dos outros dois álbuns – instrumentais – que Netrovski lançara, *Jobim violão* (2009) e *Chico violão* (2010): obras escolhidas desses dois nomes consagrados pela tradição da

canção nacional apareciam ali em arranjos feitos para o violão, que evitavam excessos para que transparecessem com maior nitidez a beleza das melodias e harmonias originais, muitas vezes tanto ofuscadas – para boa parte dos ouvintes – pelas letras. Dessa valorização do repertório tradicional e da forma-canção em sua estrutura mais básica, despida de acessórios, não parece difícil compreender porque Luiz Fernando Vianna (2010) afirmava que “Curiosamente, o disco com Celso Sim parece se inscrever numa empreitada contra a ideia do ‘fim da canção’, verbalizada por Chico Buarque”. Para em seguida complementar: “José Miguel Wisnik e Luiz Tatit são outros que integram a missão”. Reparemos: cerca de um ano antes do espetáculo em que se gravou o DVD.

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

Talvez algo semelhante pudesse ser dito já com relação a seus discos anteriores, ou ao menos à maior parte de suas canções. Mas é fato que, querendo-se observar a produção musical de Wisnik por esse aspecto (sem levar aqui em consideração as trilhas feitas para dança, teatro e cinema), seria possível ver no caminho que vai do primeiro ao quarto álbum uma espécie de depuração gradual, que atingiria em “Indivisível” seu ponto máximo: ali, realmente, “mesmo quando tem os instrumentistas convidados, [...], os instrumentos estão quando as canções os pedem como indispensáveis”. (Wisnik, in: COSTA, 2012)

Naquele momento, a convergência dos trabalhos de Wisnik e Netrovski era enorme, para o que, obviamente, contribuiu a convivência proporcionada pelas aulas-show. E, de fato, da maneira como foram reunidas em 2009, tanto

pelo formato – no que se refere à base voz-violão – quanto na escolha dos objetos abordados – dentre outros, Caymmi, João Gilberto, Chico Buarque e, sobretudo, Caetano Veloso – a proposta era um mergulho no artesanato cancional que se firmou em torno da chamada “linha evolutiva” formada no século XX e em seus desdobramentos no XXI, as aulas não podendo ser vistas senão como uma reafirmação da importância desse repertório para o presente.

Também o último trabalho de Luiz Tatit (2010) havia sido recebido pela imprensa como uma espécie de recusa do “fim da canção”. Para isso certamente contribuiu o fato de sua segunda música ser a única que, no DVD que nos propomos a discutir, toca de fato na questão do título: *Quando a canção acabar*. Nela, Tatit aproveitava-se da fábula da cigarra e da formiga para apresentar Jacimara e Jaqueline: a primeira, naturalmente cantando o que sente sem pensar na frente, a própria natureza expressando-se através de sua voz; a segunda, precavendo-se do inverno compondo noite e dia, para que não faltassem canções caso a cultura periclitasse.

Expressamente falsa contraposição, como se nota, posto que canções continuam sendo feitas em qualquer caso, quer se olhe pelo ângulo da natureza, quer pelo da cultura; o que se confirma em conteúdo e forma, métrica e música se repetindo tal e qual para cada personagem. Leonardo Davino (2013) qualificou sua melodia de “samba-de-roda-quase-baião”, enquanto Mauro Ferreira (2010) definiu-a como “forró de tom caribenho”. A divergência, dentre outros possíveis aspectos, certamente deriva do fato de estarmos nessa espécie de “(não)-gênero” característico de Luiz Tatit. Mas naquilo que convergem em procurar qualificá-lo em um gênero (ainda que necessariamente híbrido), e nesse intuito apontarem para ritmos dançantes, temos talvez uma pista para aquilo em que, de fato, Tatit talvez estivesse se aproximando da “canção tal como a conhecemos”: a música é perfeitamente dançável, e praticamente toda melodia pode ser transposta de maneira fiel para um instrumento temperado, o que não era lá muito habitual em composições de sua lavra. Não se tratava então de um caso isolado, nem tampouco de novidade: na verdade, é possível perceber certa mudança desde o início de sua carreira solo: ainda que seu característico “canto falado” nunca deixe de

marcar presença, há um caminho gradual da fala mais crua – mesmo que afinada – para melodias mais bem definidas.

Daí Sergio Molina poder afirmar, a respeito de *Sem destino* (TATIT, 2010), que, se na época do Grupo Rumo “Tatit assentava e alinhava os contornos pontuais da fala em frequências milimetricamente precisas, na maturidade parece rearquitetar, a partir da música, a entoação melódica desenhada que a fala poderia ter”. (MOLINA, 2010) De fato, esse rumo torna-se mais notável a partir de *Ouvidos uni-vos* (TATIT, 2005). As marcas mais autorais de Tatit, que nunca deixam de estar presentes, aparecem desde então um pouco mais diluídas; o que, além de opção pessoal, talvez ao menos em parte possa-se atribuir ao fato de o compositor ter multiplicado a partir de então as parcerias – na maior parte das vezes criando letras para melodias prontas – cujos resultados finais evidentemente mesclam o estilo personalíssimo de Tatit com os de seus parceiros.<sup>15</sup>

Notemos, então, que a possível reafirmação da tradição cancional que poderia então ser atribuída a Tatit navegava em sentido um tanto oposto daquela que vimos se apresentar em Wisnik e Nestrovski: enquanto estes procedem a uma espécie de triagem que elimina os excessos para evidenciar o essencial, aquele sai de uma concepção que já se ocupava do essencial para abrir-se a alguns “excessos”. A nenhum deles se poderia atribuir uma adesão à exploração timbrística típica do que haviam qualificado como “canção expandida”,<sup>16</sup> nem ao caráter um tanto “à deriva” em que esta se estrutura. A escolha pela “cruza” em Wisnik e Nestrovski escancarava isso, e suas requintadas harmonias e melodias são também antípodas do “achatamento” promovido pelo rap. Tatit também, ao migrar para o musical, não deixa de se afastar um pouco do canto falado que de certa maneira o aproximava do rap, mas notemos que este tem sido um movimento feito pelo próprio rap, e que, enquanto o rap se apoia na rítmica da fala, Tatit se aproximava dela mais pela melodia; em outras palavras, melhor do que um “achatamento” melódico da

---

<sup>15</sup> A respeito do álbum de 2010, Marcus Preto (2010a) argumentava que “graças principalmente às parcerias com músicos – [...] – ‘Sem destino’ está entre os discos mais ‘cantáveis’ de Tatit.”

<sup>16</sup> Ao menos no concerto que temos em vista e nos trabalhos que ali se divulgavam. O disco seguinte de Tatit, *Palavras e Sonhos* (2016), se não chega a aderir, certamente dá ao menos um passo nesse sentido.

música, o processo desenvolvido desde os tempos de Rumo parecia o inverso: um “agigantamento” da fala, lente de aumento capaz de mostrar o quanto de melódico poderia haver dentro dela.

O fato de Tatit diferir dos parceiros Wisnik e Nestrovski tanto na leitura do quadro contemporâneo quanto em seu estilo pessoal de composição aumenta o interesse em observar como afinal, no material em questão, se dá – ou não – a fusão entre essas diferenças. Ora, a impressão geral é a de que sim e, de fato, a sobriedade do encarte, a performance comedida dos músicos, a predominância de instrumentos acústicos parecem reafirmar a centralidade das canções, na linha da “audição concentrada” que, segundo Nestrovski, formava o cerne de certa tradição. Mas se procuramos alguma imagem que pudesse ser representativa do todo – sem que seus protagonistas necessariamente buscassem qualquer intenção explícita nesse sentido – dificilmente ela poderia ser outra que não a do próprio *encontro*. Pelo fato óbvio de o show de fato ser um encontro de três artistas principais e ainda outros de uma nova geração, é óbvio, mas também numa pletera de outros sentidos.

A começar pelos próprios protagonistas, nos quais se cruzam no mínimo as atividades de músicos e acadêmicos, além de muitas outras. Aproximando o foco do repertório, embora muitas canções não se encaixem confortavelmente em gêneros mais tradicionais, ali estão presentes, nitidamente ou enquanto inspiração, pelo menos: valsa, choro, samba, marchinha, baião, balada e lied. Mais ainda que através dos gêneros, referências mil pululam por todo o repertório, em letras e músicas. Se *São Paulo Rio* busca unir as duas capitais, *Tristeza do Zé* cita nada menos que quinze cidades brasileiras, *Aquecimento global* vai de “Manaus” à “Califórnia”, da “Tailândia” à “Cracolândia”, de “alguma estrela” à “padaria da esquina”. A literatura comparece não apenas nas poesias musicadas a que já nos referimos, mas também explicitamente, por exemplo, em *Capitu*, de Tatit, que tematiza a personagem machadiana, ou em *Retrato de uma senhora*, homenagem de Nestrovski a Lygia Fagundes Telles, utilizando-se do título de um livro Henry James (que influenciou a autora), e encerrando a canção com versos de Cecília Meireles que Lygia havia tomado emprestado para o título de um de seus livros.

O mesmo com relação à música erudita: para além da influência indireta que inevitavelmente fornece pela própria formação dos protagonistas (ainda que Tatit a recuse), *Pra que chorar* é uma versão de Nestrovski para um lied de Schumann, Beethoven é referência para *Baião de quatro toques* e *Para Elisa*, ambas parcerias de Wisnik e Tatit. A tradição cancional brasileira evidentemente também não fica de fora: *Carinhoso*, de Pixinguinha, é citado na melodia de *Pra que chorar*, *Errei com você* segue a linhagem dos sambas de Ataulfo Alves, *Sampa*, de Caetano Veloso, é citado em *Cartografia*, o célebre “chão de estrelas” de Orestes Barbosa comparece na letra de *Mestres cantores*, o próprio Grupo Rumo aparece tematizado em *Por que nós*.

É aqui, nos parece, que no mais alto grau se pode considerar que o concerto reafirma certa tradição brasileira, em moldes ainda viáveis, renovada: diversos estudos contemporâneos sobre música apoiam-se cada vez mais na ideia de “mediação”<sup>17</sup>, conceito do qual parece razoável afirmar que hibridismo, encontro cultural e mesmo mestiçagem são congêneres. Em especial esta última serviu como nenhuma outra à construção do que um dia foi reconhecido – ou inventado – como identidade nacional.

Sabe-se hoje o quanto havia nisso de uma ideologia a ocultar os desastres de nossa formação histórica sob o manto da “democracia racial”, e que a própria construção de uma identidade nacional baseada na ideia de mestiçagem não é exclusividade brasileira, mas antes uma espécie de padrão desse tipo de invenção por toda a América Latina, decorrente da diversidade sobre as quais os países dessa região se ergueram.<sup>18</sup>

Contudo, se muito dessas tentativas podem ter resultado em fracasso, a música popular segue sendo frutífera nesse sentido.<sup>19</sup> Ainda que o

---

<sup>17</sup> Dentre diversos outros exemplos possíveis, frise-se a centralidade dada ao conceito por NEGUS (1996), num livro que procura, justamente, traçar um panorama teórico de estudos recentes a respeito de música popular (lá se vão mais de 20 anos, e o foco eram estudos de língua inglesa, é verdade, mas a tendência desde então, e particularmente nos estudos brasileiros, parece ter se ampliado, e não diminuído).

<sup>18</sup> “Diversos esforços foram feitos ao longo de mais de um século para dar conta do caráter caleidoscópico, das assimetrias e das tensões dessas ‘culturas compósitas’, [...] Mestiçagem, sincretismo, transculturação, heterogeneidade não dialética, antropofagia, protoplasma incorporativo, hibridação, (neo)barroco, são algumas das tantas metáforas a partir das quais foi pensado o espaço cultural latino-americano” (BONFIM, 2008, p. 3)

<sup>19</sup> Conforme assinala Michel Nicolau Netto (2012, p. 312): “De fato, a música possui mais possibilidades do ‘encontro’ cultural. A facilidade com que a música circula nas modernas



pensamento pela chave do “nacional” passe por uma evidente crise – e frisemos: a discussão sobre o suposto fim da canção, entre nós, confunde-se com o desmanche da sigla-instituição MPB e seu extraordinário poder de unificação – é inegável que, no movimento das últimas décadas de fragmentação do conhecimento, desmontagem das narrativas unificadoras e dissolução das identidades, há uma valorização da “diferença” que não deixa de guardar uma espécie de correspondência com as tentativas latino-americanas bem mais antigas de se pensar a identidade pelo viés da mestiçagem e conceitos afins.

E é fato que, no Brasil, a música era e continua sendo um campo fértil para concepções nesse sentido: se não se pode hoje vislumbrar nenhuma unidade como aquela que se formou em torno da MPB (e mesmo em sua época, vemos hoje que essa “unidade” deve ser relativizada), não se pode negar que a música continua a oferecer exemplos vários de comunicação entre lógicas múltiplas. Parece-nos inegável que é nessa corrente que aquilo que se desenrola em *O fim da canção* se coloca.<sup>20</sup>

## REFERÊNCIAS

BONFIM, Carlos. Um camaleão diante do arco-íris: música popular urbana e identidade cultural na América Latina. In: *IV Enecult - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, 4, 2008, Salvador. *Anais do IV Enecult*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14476.pdf>>. Acesso em 04 ago. 2015.

COSTA, Rafael. A canção nua de José Miguel Wisnik. *Gazeta do povo*, Curitiba, 26 fev. 2012. Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-cancao-nua-de-ze-miguel-wisnik-82eer61be22vf9z0v2uvzknke/ampgq>>. Acesso em 18 jul. 2018.

DAVINO, Leonardo. Quando a canção acabar. *Blog Lendo canção*. Rio de Janeiro, 3 jan. 2013. Disponível em

---

formas de comunicação é determinante nisso, [...]. Além disso, cada vez mais o mercado de apresentação ao vivo é global [...]. Também [...] é da própria tradição musical a busca por mistura de novos sons, sendo que qualquer biografia de um estilo musical popular – [...] – traz em seus descritivos histórias de trocas culturais”.

<sup>20</sup> Com a dificuldade de fazê-lo a partir da posição de professores universitários, acompanhados de músicos também brancos, para um público em que certamente predominam as classes média e alta. O encontro oferecendo-se à apreciação estética num país cada vez mais dividido. Mas isso seria assunto para outro artigo...

<<http://lendocancao.blogspot.com/2013/01/quando-cancao-acabar.htm>>. Acesso em 09 jul. 2018.

FERREIRA, Mauro. Sem destino, Luiz Tatit. *Isto é Gente*. São Paulo, n. 556, 10 mai. 2010. Disponível em <<https://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/556/artigo171290-1.htm>>. Acesso em 9 jul. 2018.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 13-43.

KACHANI, Morris. Wisnik estreia seu show “Indivisível”. Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, p. 3, 23 jul. 2011. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MATOS, Cláudia Neiva de. O cantor como parceiro: Cyro Monteiro e a renovação do samba nos anos 1940. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Leonardo Davino de (orgs.). *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o “Feitio de oração”, de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, v. 1, p. 1-40, 1995. Disponível em <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_31/rbcs31\\_09.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm)>. Acesso em 03 nov. 2016.

MOLINA, Sérgio Augusto. “Sem destino”, do compositor e cantor Luiz Tatit, garimpa alternativas preciosas para renovar a trajetória do artesanato entre melodia e letra. Folha de São Paulo, Guia da Folha – livros, discos, filmes, São Paulo, p. 31, 28 mai. 2010. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: an introduction*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

NESTROVSKI, Arthur. Chico violão [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010.

NESTROVSKI, Arthur. Jobim violão [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009.

NESTROVSKI, Arthur; SIM, Celso. Pra que chorar [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011.

NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da world music*. 2012. Tese. (Doutorado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

O FIM DA CANÇÃO: Luiz Tatit, Zé Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski. Direção de Daniel Augusto. Brasil: 2012. São Paulo: Selo Sesc SP, 2012. [DVD]. (76 min.), colorido.

PRETO, Marcus. Luiz Tatit refuta o “fim da canção” em novo álbum. Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, p. 5, 7 abr. 2010a. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

PRETO, Marcus. Nestrovski e Celso Sim sobem ao palco do Sesc. Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, p. 3, 5 jun. 2010b. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

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.

SILVA, Fernando de Barros e. A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico. Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, p. 4, 26 dez. 2004. Disponível em <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em 25 jul. 2018.

SILVA, Fernando de Barros e. O fim da canção (em torno do último Chico). *Serrote*. São Paulo, n. 3, p. 1-7, nov. 2009. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>>. Acesso em 15 jan. 2018.

TATIT, Luiz. Sem destino [CD]. São Paulo: Dabliú, 2010.

TATIT, Luiz. Ouvidos uni-vos [CD]. São Paulo: Dabliú, 2005.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. Palavras e sonhos [CD]. São Paulo: Dabliú, 2016. 1 CD.

VIANNA, Luiz Fernando. Disco de grandes canções completa aula de anatomia. Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, p. 4, 5 jun. 2010. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em mai. 2018.

WISNIK, José Miguel. Indivisível [2 CDs]. São Paulo: Circus, 2011.

WISNIK, José Miguel. José Miguel Wisnik [CD]. São Paulo: Camerati, 1993.

WISNIK, José Miguel. Pérolas aos poucos [CD]. São Paulo: Maianga, 2003.

WISNIK, José Miguel. São Paulo Rio [CD]. São Paulo: Maianga, 2000.