

## A Música Popular Brasileira na Crítica e na Historiografia Literária

Renato Forin Junior<sup>1</sup>  
renatoforin@gmail.com

**Resumo:** Uma das mais potentes formas de expressão lírica no Brasil é a canção popular, que estabelece intrincada “malha de permeabilidades” com a literatura e com as outras artes. A despeito desse fato, é recente a inclusão da palavra cantada no campo das Letras. Este artigo traça um panorama da abordagem da música popular brasileira pela crítica e pela historiografia literária desde as primeiras contribuições de Mário de Andrade. A efervescência de movimentos como o Tropicalismo, na década de 1960, propicia um interesse crescente pela canção por parte de intelectuais e acadêmicos. Busca-se refletir sobre o lugar da música brasileira no cânone e o jogo de forças institucionais que move tais escolhas. No presente, o desafio para o estudo da canção é o estabelecimento de uma metodologia específica (que supere a ambivalência entre letra e melodia), além da abertura para as contribuições de outras disciplinas.

**Palavras-chave:** Canção; Cânone; Crítica Literária; Historiografia; Tropicalismo.

**Abstract:** One of the strongest forms of lyrical expression in Brazil is the popular song, which establishes an intricate "mesh of permeabilities" with the literature and the other arts. Despite this fact, the inclusion of song in the literary studies is recent. This article presents an overview of the approach of Brazilian popular music for criticism and literary historiography since first Mario de Andrade's contributions. The effervescence of movements like Tropicalism, in the 1960s, provides a growing interest in song by intellectuals and academics. We seek to reflect about the place of Brazilian music in the canon and the institutional forces that move these choices. At present, the challenge for song studies is the establishment of a specific methodology (that overcomes the ambivalence between lyrics and melody), and the openness to the contribution of other disciplines.

**Keywords:** Song; Canon; Literary Criticism; Historiography; Tropicalism.

### Introdução

Em março de 2014, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul inovou ao incluir na lista de leituras obrigatórias para o vestibular o disco *Tropicália ou panis et circensis*, de Caetano Veloso, Os Mutantes e um coletivo de artistas que inauguraram o movimento tropicalista em 1968. A imprensa noticiou o ineditismo da proposta e houve especulação aquém e além das fronteiras acadêmicas.

Segundo os professores da instituição gaúcha, é a primeira vez que uma universidade brasileira elege um álbum musical como obra literária obrigatória. Em entrevista, Homero Vizeu Araújo, docente de literatura brasileira da UFRGS, defende: “Para nós, é normal a concepção de que a canção é parte do mundo letrado da formação cultural do brasileiro, no

---

<sup>1</sup> Renato Forin Junior é mestre e doutorando em Letras na Universidade Estadual de Londrina (UEL-PR). Sua pesquisa investiga a teatralidade e a construção dramaturgic em espetáculos de música popular brasileira, com foco na obra da intérprete Maria Bethânia. É também jornalista cultural, cancionista e dramaturgo.

sentido de que ela é uma formação da lírica, da poesia das pessoas” (DISCO, 2014, informação verbal).

O disco em questão reúne doze canções que foram recebidas com estrondo no final da década de 1960 e alçadas imediatamente à condição de vanguarda. A novidade estava na mistura que as faixas operavam. Arranjos eruditos mesclavam-se às guitarras e a ingredientes da música “brega”. Resgatavam-se canções da tradição do rádio (como “Coração materno”) e faziam-nas coexistir com poemas concretos (como “Batmacumba”). Tudo permeado de crítica estética e política num Brasil prestes a ingressar nos anos de chumbo do regime militar.

Em 2013, a Universidade de Brasília divulgou as obras de referência do Programa de Avaliação Seriada (PAS), aplicado a alunos do ensino médio. A surpresa foi maior. Dentre as canções, “Camaro amarelo”, da dupla sertaneja Munhoz e Mariano, estava na relação, que incluía também clássicos da literatura, do teatro e das artes visuais. De acordo com matéria disponível no site da universidade, “a UnB pretende, com a diversidade de obras sugeridas para as escolas trabalharem, provocar nos jovens reflexões sobre passado e futuro, apresentar a eles diferentes pontos de vista sobre a cultura brasileira [...]” (CAMARO, 2014).

Polêmicas como essas, cada vez mais frequentes nos círculos acadêmicos, colocam em revisão a postura dos professores e das instituições em relação à formação dos alunos. A contenda entre os chamados “esteticistas” e “culturalistas” persiste há pelo menos três décadas no Brasil, configurando um relativismo preocupante na disputa pelo cânone. Enquanto os primeiros defendem a manutenção do valor da obra a partir de aspectos intrínsecos, que transcendem questões históricas, geográficas e sociais, os segundos forçam uma mudança de perspectiva apoiados em argumentos como a hierarquia das classes, a etnia, o gênero e outros aspectos externos.

A música popular brasileira, com sua enorme força motriz e suas interfaces com a literatura, acaba sendo um dos temas de repercussão entre as duas correntes. A variedade na produção, a inserção na esfera mercadológica e a longa história de influências da canção, entretanto, trazem à baila questões de pertinência que ultrapassam aquele jogo binário entre as vertentes teóricas.

A canção brasileira – ao desobstruir fronteiras entre “alta” e “baixa cultura”, entre erudito e popular, entre valores universais e locais, entre cultura letrada e oral – torna-se um objeto instável e, por conseguinte, um desafio para a abordagem acadêmica. José Miguel Wisnik sintetiza a complexidade do terreno:

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: 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 de standardização. (WISNIK, 2004, p.178)

O teórico lança um olhar genérico sobre a música popular de elaboração complexa. Claro que a produção de canções com este perfil tem os seus altos e baixos. Não raro, verificam-se ondas de composições pífias, feitas sob medida para um mercado consumidor ingênuo. *Hits* cuja perecibilidade não chega a alcançar o curto prazo de validade carimbado pela indústria fonográfica. O embate entre o clássico, o descartável e os meios-tons persiste, afinal, em todas as artes.

Quando falamos, entretanto, de uma música popular sofisticada, autorreflexiva e com sobressalentes qualidades de forma e conteúdo, o Brasil destaca-se no cenário mundial ao lado de exceções como Estados Unidos e Inglaterra, conciliando extremos aparentemente inaproximáveis. Um bom exemplo de contraste é a Alemanha, onde se escavou um abismo entre o enlevo da arte erudita e uma cultura popular *Kitsch*.

Wisnik chega a comparar o bem-sucedido encontro entre melodia e poesia em solo nacional a momentos áureos como a lírica grega, a tragédia grega e o trovadorismo medieval. No ensaio *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil*, ele explica que nossa cultura seria uma retomada do ideário provençal, segundo o qual a palavra cantada configura-se como uma forma de “saber alegre”. Sua atenção dirige-se para o fato de que “o pensamento mais ‘elaborado’, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem ‘elementares’ [...]” (WISNIK, 2004, p. 218).

Luiz Tatit (2004, p. 11) enfatiza que “se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovínice, mas nunca por mediocridade”. O panorama que se apresenta é de uma versatilidade impressionante, tal qual o talento dos neotrovadores que concebem as pequenas peças de letra e música. Pelo neologismo “cancionista”, Tatit (2004, p.12) chama estes “artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa”.

Esse enorme depósito lírico não poderia ser ignorado no âmbito das Letras. Mas como estudá-lo, dadas as suas idiossincrasias? E como filtrar as canções de excelência das obras descartáveis num contexto de consumo em que tudo se confunde? Que fatia do cancionero, afinal, traz em si qualidades que podem garantir sua perenidade?

Essas e outras questões levam-nos a refletir sobre o lugar da música brasileira na historiografia literária, bem como a repensar como a crítica tem abordado o objeto. Os casos de inclusão de canções nas listas das provas, que trouxemos no início, são emblemáticos para vislumbrarmos as vantagens e os excessos no tratamento das obras lítero-musicais.

O impacto das escolhas é bem maior que o fato em si. Elas estão imbricadas num jogo de causas e consequências com as instituições que as legitimam e ditam as suas interpretações. Estamos falando, pois, da disputa pelo cânone. Mais: estamos falando do jogo de poder que decide, ou pela estabilidade do cânone, ou pelo nível de sua abertura. Kermode (1979, p.86, tradução nossa) resume: “Creio que as instituições conferem valor e privilégio aos textos, e liberam modos de interpretação; e que a qualificação como membro estável de tais instituições implica na aceitação, não total naturalmente, deste estado de coisas”<sup>2</sup>.

Quando tratamos de um universo extenso e difuso como o da canção popular, aumenta o desafio de destacar o valor das obras que demonstram verticalidade de significados. Em termos de canonização, tal trabalho deve ser realizado independentemente de fatores exóticos que, quando muito, despertariam um interesse documental ou uma tendência de inclusão pelo ecletismo sem rigor.

Nas grandes obras (aquelas que eventualmente acabam sendo absorvidas como parte do cânone, seja ele literário ou de qualquer outra modalidade de expressão artística) existe, em geral, uma concentração de elementos estéticos originais, somados a uma profundidade de tema. (MELLER, 2008, p.11)

Não são poucas as obras do cancionero do Brasil que portam características distinguidas por Italo Calvino nos clássicos. Canções que se desprendem de seus compositores e ganham leituras renovadas em épocas e em contextos diferentes. Assim como relemos os clássicos, reouvimos as boas canções: uma, duas, inúmeras vezes, sempre com um sentimento mais apurado de participação no gesto poético e de frescor dos sentidos evocados. As antigas canções permanecem mesmo num tempo em que entoá-las já não faz sentido. “É

---

<sup>2</sup> “I believe that institutions confer value and privilege upon texts, and license modes of interpretation; and that qualification for senior membership of such institutions implies acceptance, not total of course, of this state of affairs”.

clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 2007, p.15).

### **O lugar da canção na crítica e na historiografia literária**

Apesar do seu relevo na tradição e de sua aliança com as Letras, a canção é um objeto de apreciação recente da crítica literária no país. Por muitos anos, toda a reflexão em torno da música brasileira girou em torno dos estudos de Mário de Andrade, que, entre as décadas de 1920 e 1930, dedicou inúmeros ensaios à influência desta arte em nossa formação cultural. Diniz (2010, p.290) coloca o autor como o “ponto de partida, o grau zero” da crítica sobre música popular.

Uma rápida passagem por obras como *Aspectos da música brasileira* evidencia a predominância da terminologia literária nos seus escritos, além de um conhecimento profundo de música erudita e a adoção de perspectivas que tangenciam outras áreas, como a Sociologia e a História. Este entendimento interdisciplinar da canção, ainda que embrionário, deixou marcas teóricas que persistem ainda hoje.

Mário de Andrade mergulhou de forma genérica na música ocidental para, posteriormente, chegar à canção brasileira. Em *Pequena história da música*, de 1929, o autor disserta em capítulos distintos sobre a “música erudita brasileira” e a “música popular brasileira”. É enfático, entretanto, ao considerar a predominância da segunda:

Essa musicalidade é real; porém, até agora deu melhores frutos no seio do povo inculto que na música erudita. Muito mal nos está fazendo a falta de cultura tradicional, a preguiça em estudar [...]. Nos consola é ver o povo inculto criando aqui uma música nativa que está entre as mais belas e mais ricas. (ANDRADE, 1953, p.190-191).

Mesmo com o reconhecimento da complexidade da tradição popular, o ideário que transparece nos escritos do autor é o desejo de que o país utilize o manancial dessa cultura autêntica (que ele chamava de “interessada”) como matéria-prima de um pensamento intelectual e de uma produção estética elaborada (“desinteressada”). O artista de formação letrada deveria voltar-se para a cultura oral e anônima, promovendo uma aliança que garantisse um destino autêntico para a arte nacional.

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária [sic] e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (ANDRADE, 1962, p.15-16)

De acordo com Tatit (2012, p.34), a postura de Mário de Andrade aponta para um dado importante sobre a crítica em música popular – fato que teria ressonâncias na abordagem da canção brasileira no final do século. Trata-se de um conceito de gosto que tange o popular, mas demonstra nas entrelinhas que é o pensamento erudito que o autentica:

Os poetas eruditos gostam. Mas neste “gostar” há uma relação de tolerância paternal, de justificativa do *kitsch* pela autenticidade da proveniência sociocultural. É quando Mário de Andrade acha “delicioso” ou Manuel Bandeira diz que o trecho citado é “uma dessas coisas incríveis que parece descer dos morros lendários da cidade, Favela, Salgueiro, Mangueira [...]”. Não chega a ser um respeito artístico de mesmo nível.

Os ensaios de Mário de Andrade sobre canção alinham-se ao ideal utópico do Modernismo. Pregava-se o abandono do “nacionalismo” e a busca por um valor “nacional”, que projetasse nossa singularidade ao mundo. O escritor rejeita com veemência o uso mercadológico do samba no rádio e na indústria fonográfica. Os meios técnicos despiriam a música de uma pureza e de uma liberdade experimentada nas origens comunitárias, no morro, na macumba, no carnaval.

Após a pedra fundamental lançada por Mário de Andrade, é só na segunda metade do século XX que começa a se delinear um campo mais organizado de investigação para a música brasileira. Em 1968, Augusto de Campos publica *Balanço da Bossa e outras bossas*. Organizado pelo poeta, o livro reunia artigos escritos ao longo da década de 1960 em suplementos literários – o que aponta o caráter quase instantâneo dessa crítica.

A obra era uma resposta imediata à revolução que a canção popular sofria no Brasil a partir do final da década de 1950 pelo advento da Bossa Nova, do Tropicalismo e pelos novos talentos revelados nos festivais, dentre outras efervescências estéticas. Intelectuais, jornalistas e pesquisadores começam a voltar os ouvidos para a música popular como universo lírico de singular profusão criativa.

Utilizando os mesmos vocábulos de Mário de Andrade, mas atravessando diametralmente o apego folclórico do modernista, Campos apresenta *Balanço da Bossa...* como uma tentativa de superação do ufanismo artístico: “[o livro é] Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O *nacionalismo* em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música *nacional* universal” (CAMPOS, 1993, p.14, grifo nosso).

Augusto de Campos e, mais tarde, Affonso Romano de Sant’Anna acabam por inaugurar um campo de estudos voltado às formas lítero-musicais na área das Letras, “num gesto legitimador” (MELLER, 2008, p.6). O impulso abre caminho para uma geração de pesquisadores. Eis um claro exemplo dos mecanismos de autoridade institucional que favorecem a abertura do cânone.

Na década de 1970, os programas de pós-graduação em Letras começam a produzir os trabalhos acadêmicos pioneiros sobre a canção. Mesmo alguns professores de tradição formalista dedicam-se à revisão da poética musical. Segundo Assis (2007, p.4), uma das primeiras monografias de que se tem registro foi orientada por Afrânio Coutinho em 1973 na UFRJ, sobre a obra de Chico Buarque. No ano seguinte, José Miguel Wisnik defende na USP sua dissertação, sob a orientação de Antonio Candido.

Outros críticos literários que, a partir desta época, tomaram a canção como parte de suas reflexões foram Roberto Schwarz e Silviano Santiago. Este, no ano de 1978, orientou dissertação sobre Ismael Silva e o universo do sambista malandro. Bem antes, porém, ensaios de ambos já apontavam para as contribuições da cultura de massa (e da canção urbana massiva) para o pensamento teórico, subvertendo um padrão apocalíptico reinante na academia. As opiniões dos autores diferenciam-se sobre aspectos como o alcance ideológico do Tropicalismo: enquanto Schwarz critica a aparente inércia política do movimento, Santiago vê Caetano Veloso como um “superastro” que faz da arte um jogo capaz de atingir a esfera política.

O caminho, então, aberto propicia uma deflagração na produção acadêmica sobre música popular brasileira na década de 1980 (NAPOLITANO, 2002) – expansão que se verifica em curva ascendente até a atualidade. Aumenta o número de artigos, dissertações e teses, mas também as publicações no mercado editorial, que, ao lançar livros sobre o tema, encontra públicos consumidores em múltiplas áreas do conhecimento.

O crescimento tem estreita ligação com a mudança que se esboça no campo literário pela influência dos estudos semiológicos e culturais nas décadas de 1960 e 1980, respectivamente. As discussões em torno dessas esferas teóricas redirecionam o estudo de parte da literatura para uma perspectiva interdisciplinar. Segundo Almeida (2008, p.316), ocorre “uma ampliação do conceito de texto de forma que este passa a abarcar, além dos textos constituídos pela palavra escrita e providos de certo grau de opacidade, os textos do cotidiano, as diversas formas de oralidade [...]”.

Além da transformação de postura no âmbito da pesquisa, não se podem desconsiderar os motivos inerentes à própria canção nesta segunda metade do século XX. Já falamos sobre a

revolução que se operou na música popular brasileira a partir dos anos 60, mas é necessário mirar, para além desse aspecto, o jogo de poder e legitimação que propicia o diálogo da academia com movimentos como a Bossa Nova e o Tropicalismo:

Se até a Era do Rádio (1920s-1950s) a Música Popular era vista com reservas pela elite intelectual (assim como o cinema o fora anos antes, e mais remotamente a fotografia), após o advento da Bossa Nova (não por acaso surgida de uma elite econômica, mas recebendo as bênçãos de um poeta consagrado, Vinicius de Moraes) ela passou gozar de mais receptividade. (MELLER, 2008, p. 6)

Fica evidente que a canção popular só começa a ser tomada pela classe universitária como passível de figurar num cânone literário quando se tem um panorama de artistas que transitam pelo universo letrado. O foco dos pesquisadores, então, volta-se para as qualidades poéticas dos letrados da geração de Buarque, Veloso e Gil.

Baia (2007, p. 5) mostra que o fenômeno não é localizado, mas que aconteceu também nos Estados Unidos e Europa por parte dos pesquisadores da Musicologia: “Os pioneiros na afirmação de um objeto de estudo até então desconsiderado na hierarquia de valores acadêmicos foram os *scholar fans*, os fãs acadêmicos, músicos ou aficionados, pessoas de alguma forma envolvidas com esta produção”.

Tal tendência mostra-se no Brasil a despeito da longa história predecessora de compositores do samba, do carnaval, do teatro de revista e mesmo da chamada Época de Ouro – a maioria deles com parca escolaridade ou “semi-eruditos”, para utilizar termo cunhado por Tatit (2012, p.32). Vale lembrar que os estilos musicais ligados às classes mais pobres, sobretudo o samba, sofreram historicamente perseguição por parte do poder político e religioso. As influências destes gêneros, objetos recorrentes da História e da Sociologia, só recentemente recebem atenção por parte da crítica literária.

A partir da Bossa Nova e do Tropicalismo, escancara-se o diálogo da música popular com a literatura e com as outras artes, o que favorece o interesse da crítica. Fica evidente o que Wisnik (2004, p.234) chama de “malha de permeabilidades”, segundo a qual o cancionário opera um trânsito intertextual de citações e revisões de grandes escritores, diretores, cineastas e outros compositores.

Vinicius de Moraes talvez seja o monumento mais emblemático de literato que devassa a fronteira entre poesia escrita e cantada. Reconhecido como poeta lírico desde os anos 30, sua atuação na Bossa Nova abre caminho para uma série de escritores e compositores híbridos.



No Tropicalismo, o mosaico de referências (entre erudito, popular e cultura do entretenimento), ao mesmo tempo em que oblitera a nossa identidade, é capaz de revelar-nos pelo avesso. Superam-se as oposições para se pensar o Brasil por uma lógica paradoxal. Este procedimento encontra conscientemente paralelo com a antropofagia de Oswald de Andrade. “O movimento tropicalista fez da canção de massas o lugar em que essa ferida se expõe e se reflete com todo o poder explosivo do que ela guarda de recalcado, de irresolvido e também de potencialmente afirmativo” (WISNIK, 2004, p.234).

Claro que as interfaces entre literatura e música no Brasil não foram inauguradas na década de 1960. Estamos tratando de uma formalização acadêmica. Nomes como Gregório de Matos, ainda no século XVII, atestam a tendência para um hibridismo entre as duas artes (ainda que o reconhecimento formal deste dado seja relativamente tardio). Exímio poeta erudito, ele “teria sido um compositor popular *avant la lettre*”, opina Tatit (2004, p.23). O Boca do Inferno fundiu extremos – como as formas clássicas e orais; a religiosidade e a sátira – e percorreu o recôncavo baiano na companhia de sua viola de cabaça. Há, na crítica, quem o compare, em termos de invenção e ousadia, a Caetano Veloso.

Levantamento feito por Assis (2007) junto a programas de Letras e ao banco de teses da Capes evidencia um aumento quantitativo de trabalhos acadêmicos sobre a canção a partir dos anos 2000. O panorama expõe a tendência à adoção de uma “crítica cultural” e ao relato dos percursos históricos de ritmos e movimentos da MPB. Os temas com maior aparição são: o Tropicalismo, o samba e o Modernismo (com destaque para a revisão de Mário de Andrade). Há, proporcionalmente, poucos trabalhos sobre “a importância da música como forma de estimular os alunos ao prazer da leitura literária” (ASSIS, 2007, p.5).

### **Questões de método e abordagem na canção**

A pesquisa de Assis (2007) aponta ainda um dado preocupante: “a recorrente ausência de uma reflexão que leve em consideração as particularidades da linguagem musical”. Ou seja, é muito pequeno o número de teses que tratam da especificidade da canção a partir da indissociável relação entre letra e melodia. Adotar o adequado instrumental para a investigação do objeto é, sem dúvida, a solução para que a música popular de qualidade tenha seu valor destacado e, assim, ocupe posição no cânone, sem risco de cegueira ideológica ou de se cair numa crítica impressionista.

Até o momento, uma das iniciativas mais eficientes neste sentido é a de Luiz Tatit, que, com formação na área da linguística e da música, propõe uma abordagem semiótica das palavras, das síncopes e das melodias (em consonância), sem desconsiderar as variáveis da

interpretação vocal. Diante da complexidade do tema, o esboço de uma “metodologia” propriamente dita depende, porém, da somatória de outros esforços: “Trata-se não apenas de investigar os recursos de que dispõe a Literatura como disciplina para a análise da canção, mas, ainda, de perceber que, sob o olhar da crítica literária, a canção expõe suas especificidades, em contraste com a escrita” (ALMEIDA, 2008, p.316).

Um exercício interessante é ler os versos de uma canção no suporte gráfico, dissociá-los da melodia. Na maioria dos casos, esta atitude despe de toda beleza e vigor obras potentes quando ressoadas. Augusto de Campos (*apud* ANDRADE, 2002, p.49) escreve: “estou pensando / no mistério das letras de música / tão frágeis quando escritas / tão fortes quando cantadas”. Mas como preservar, no exercício crítico, a essência dessa unidade significativa que Campos chama de “palavra-canto”?

Em primeiro lugar, nunca se pode perder de vista a articulação entre as convenções linguísticas e musicais – o que já torna problemática a adoção de procedimentos da teoria do poema. Mudam também os agentes envolvidos na produção e transmissão da obra.

A abordagem da canção não se satisfaz com algumas das formulações elaboradas pela crítica para dar conta da análise de textos, tais como a complexificação do conceito de autoria e de origem discursiva, através de noções como as de autor-modelo e eu lírico. A canção está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores. (ALMEIDA, 2008, p.319-320)

Outra questão é que, dirigindo-se ao canto e à escuta, ela ativa a significação do corpo e da voz em *performance*. Neste caso, a tecnologia não é mais só mídia, mas influencia decisivamente a recepção da obra. Segundo Oliveira (2006, p.161), esse aspecto é um dos motivos de resistência do cânone. “A canonização da música popular perpassa caminhos diferentes daqueles utilizados pela poesia, pois essa utiliza recursos que dependem do fator presencial, por meio da apresentação do cantor, da gravação em discos ou da filmagem do evento”.

Em suma, traçando um coeficiente dos caminhos apontados por pensadores da área, podemos considerar que um estatuto desejável para a abordagem da canção pela crítica literária passa por dois aspectos: a consideração dos fluxos intersemióticos entre signos de diversas naturezas (do sonoro ao teatral) e a abertura interdisciplinar para a participação de várias esferas do conhecimento.

Como vimos, desde os ensaios de Mário de Andrade, a música brasileira nunca foi objeto estrito das Letras. A retomada crítica nos anos 60, igualmente, ocorre sob a égide de

vários saberes. Mesmo com o crescimento das pesquisas, “o campo não tem sinalizado possuir aspirações a tornar-se uma disciplina e a tendência é seguir-se como um campo distribuído por várias áreas, sem verticalização organizativa e sem estrutura institucional rígida”, opina Baia (2007, p.8).

No Brasil, as contribuições das disciplinas têm sido tradicionalmente lideradas pelos estudos literários. Os profissionais das Letras foram os primeiros a entenderem a palavra cantada como manifestação original da poesia. E, em que pese a incipiência metodológica, ainda é a área que atrai a maior parte dos pesquisadores e que tem oferecido bases sólidas para a expansão do conhecimento (vide os trabalhos de Wisnik, Tatit, Cláudia Neiva de Matos e Lauro Meller, para ficar em exemplos mais recentes).

### **Considerações finais**

Boa parte da trajetória rumo à aceitação institucional já foi percorrida. “Não causa mais espanto o fato de a literatura brasileira e, especificamente, a poesia brasileira, conceber a música popular como parte integrante de seu cânone” (SOUZA, 2002, p.139). A abordagem da canção já não necessita de justificativa – embora continuem merecendo boa argumentação os critérios de escolha da porção a ser pesquisada do heterogêneo universo musical brasileiro. O manancial de obras de qualidade que merecem atenção é inesgotável, mas não se pode fazer ouvidos moucos para o fato de que, como expõe Kermode (1979), o cânone é uma construção estratégica de um grupo para manter os seus interesses. Inegavelmente, a seleção passará por sua prova real.

A escolha do disco do Tropicalismo para o vestibular da UFRGS é, sem dúvida, uma resposta ao caminho que a crítica literária tem percorrido na investigação da canção nos últimos 50 anos. A vanguarda do álbum, revista e reiterada por pesquisadores ao longo desse tempo, é argumento ponderável para alçá-lo a um lugar na historiografia e colocá-lo em diálogo com a tradição. Em outras palavras, trata-se de um objeto que já legitimou o seu espaço por “[...] uma comunidade profissional que tem autoridade (não incontestável) para definir (ou indicar os limites da definição de) um assunto, para impor avaliações e para validar interpretações” (KERMODE, 1979, p.72, tradução nossa)<sup>3</sup>.

O mesmo não parece ser o caso da canção “Camaro amarelo”, enquadrada na prova da UnB. A escolha imediata – é um *hit* recentíssimo de sucesso – não passou pelo crivo do tempo e pela seara da mesma comunidade legitimadora. Qualquer consideração a respeito

---

<sup>3</sup> “[...] a professional community which has authority (not undisputed) to define (or indicate the limits of) a subject; to impose valuations and validate interpretations”.

dessa obra, portanto, tende a acontecer mais por seus contextos de consumo do que propriamente por critérios estéticos definidos em consenso por pares autorizados. Claro que uma leitura social ou contextual da obra é possível, mas faz sentido que tal canção figure numa lista para apreciação prévia? Em que medida o estudo de uma canção com este perfil aumenta o repertório dos alunos?

O Tropicalismo e sua proposta ideológica é o exemplo maior da reciclagem da cultura de massas. O procedimento, porém, é antropofágico: prevê a incorporação das qualidades, a carnavalização dos excessos, a mistura crítica da geleia geral.

“Compor canções de qualidade ou compor apenas para o consumo envolve operações muito semelhantes no que diz respeito à busca de compatibilidade entre melodia e letra”, afirma Tatit (2004, p.104). Os limites entre a interinidade e a perpetuação num campo tão instável como o da música popular brasileira permanecem muito tênues e exigem ouvidos atentos, sobretudo por parte das instituições a quem interessa o controle qualitativo do cânone.

## Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de et. al (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008, p. 316-326.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1953.

ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume, 2002.

ASSIS, Jamile de. Literatura e música: diálogos da crítica. *ENECULT*, 3., 2007, Salvador. *Anais eletrônicos*. Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JamilledeAssis.pdf>>. Acesso em 27 jun. 2014.

BAIA, Silvano Fernandes. Estudos sobre Música Popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/etnomusicologia/etnom\\_SFBaia.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_SFBaia.pdf)>. Acesso em 10 jun. 2014.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMARO amarelo, Racionais, congada e catira serão cobrados em questões da UnB. *Último segundo*, Brasília, 24 jan. 2013. Disponível em: <<http://unb.br/noticias/unbagencia/cpmod.php?id=93700#>>. Acesso em 27 jun. 2014.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DINIZ, Júlio. Música popular e literatura em diálogo: Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. *Alea* [online], v.12, n.2, p. 288-307, jul.- dez. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v12n2/a08v12n2>>. Acesso em 2 jul. 2014.

*DISCO Tropicália é 'leitura' obrigatória do vestibular da UFRGS*. Porto Alegre: Band RS, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=77xBzXEZJzo>>. Acesso em 26 jun. 2014.

KERMODE, Frank. Institutional control of interpretation. *Salmagundi*. Nova Iorque, n. 43, p.72-86, 1979.

MELLER, Lauro. Estudos de música popular nos programas de literatura: Dissonâncias. *Darandina* [revista eletrônica], v. 1, n. 2, p. 01-18, Juiz de Fora: UFJF, 2008. Disponível em:<<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo201.pdf>>. Acesso em 26 jun. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, Leni Nobre. *Espaços contemporâneos de consagração e disseminação da literatura brasileira*. 330f. 2006. Tese (Doutorado em Teoria da Literária), Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

\_\_\_\_\_. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.