

LIMITES DO MODERNO NA CANÇÃO DE CÂMARA DE ANTÔNIO CARLOS JOBIM E VINICIUS DE MORAES

The boundaries of modern style in the chamber songs by Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes

Carlos Ernest Dias

Resumo: O artigo aborda o contexto histórico em que foi produzido o LP “Canção do Amor Demais”, gravado no Rio de Janeiro em 1958, o qual contém canções de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes interpretadas pela cantora Elizete Cardoso e grupo instrumental com participação de João Gilberto. Discute-se ao longo do artigo se o LP possui reflexos de uma orientação modernista na realização de um tipo de canção culta e refinada, e ao mesmo tempo de sabor popular. Argumentamos no sentido de que a proposta estética contida neste LP tenha sido abandonada em função da projeção que a bossa nova alcançou à mesma época, mas também em função dos acontecimentos sociais, culturais e políticos ocorridos nos anos subseqüentes, que interromperam o fluxo de ideias e provocaram a desorganização do ambiente de produção musical no Brasil. A partir destes argumentos, analisamos o percurso histórico do modernismo, no sentido de aferir se a sonoridade e outros elementos presentes no LP se relacionam ao projeto modernista. Dessa forma, pretende-se contribuir para o aprofundamento nos processos históricos e culturais que marcam a construção e por vezes a desconstrução de nossa identidade musical.

Palavras-Chave: Canção de Câmara; Jobim e Vinicius; modernismo musical; brasilidade.

Abstract: The article discusses the historical context in which it was produced the LP “Canção do Amor Demais”, recorded in Rio de Janeiro in 1958, which contains songs by Antonio Carlos Jobim and Vinicius de Moraes interpreted by the singer Elizete Cardoso and instrumental group featuring Joao Gilberto. Discusses the article if the LP has a modernist orientation reflexes in the execution of a cultured and refined song type, and at the same time of popular taste. We argue that the aesthetic proposal contained in this LP has been abandoned due to the projection that bossa nova reached the same age, but also in the light of the social, cultural and political events occurring in subsequent years, which interrupted the flow of ideas and caused a disorganization of the music production environment in Brazil. From these arguments, we reviewed the history of modernism in the sense of assessing whether the sound and other elements present in the LP relate to modernist design. In this way, we intend to contribute to the deepening cultural and historical processes that mark the construction and deconstruction of our musical identity.

Keywords: Song, Jobim and Vinicius, musical modernism; brasilidade.

Introdução

Cinquenta e sete anos são passados desde a gravação, no Rio de Janeiro do LP “Canção do Amor Demais”, produzido por Irineu Garcia e lançado pelo Selo Festa. Contendo uma série de 13 canções compostas por Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes e interpretadas por Elizete Cardoso e grupo instrumental, o LP apresenta elementos que despertam a curiosidade. Não se fixando no terreno da canção erudita e tampouco mergulhando completamente no ambiente da música popular urbana, a musicalidade destas canções sugere a um ouvinte mais atento um aprofundamento no percurso histórico do modernismo musical, que a nosso ver é determinante na concepção musical e poética adotada pelos dois parceiros na realização do LP.

Cinquenta anos são mais de meio século, argumentariam alguns, no sentido de que se trata de assunto antigo ou de menor interesse para as pesquisas sobre a música brasileira que hoje se proliferam nos programas de pós-graduação. No entanto, o período em questão permanece pouco analisado pela musicologia brasileira.

Acrescente-se que é bastante pequeno, ainda, o debate sobre a produção musical brasileira daqueles anos, e acreditamos que esta análise seja de fundamental importância para que se aprimore a compreensão do ciclo modernista iniciado em 1917, com a exposição de Anita Malfatti. É igualmente importante considerar as interrupções neste ciclo, provocadas por acontecimentos de ordem social ou política, entre estes as duas longas ditaduras que o país viveu no século XX, a Era Vargas (1930-1954) e a do golpe civil, militar, político, econômico e cultural de 1964-1985.

1 Percurso modernista

É a partir de 1924 que o modernismo brasileiro se pauta pela busca de um projeto nacional em sentido amplo, configurando-se como a segunda fase do movimento. Para Eduardo Jardim de Moraes, a dimensão filosófica do movimento tem suas origens no pensamento do escritor Graça Aranha, o qual defendia as categorias da *intuição* e da *integração* ao solo nacional como princípios primordiais para o estabelecimento de um projeto de cultura nacional. Este se desenharia por uma via sintética, propondo ainda a adequação do homem à natureza como um fator igualmente importante no desenho de um projeto nacional de cultura. Essa direção pode ser percebida em alguns trechos do Manifesto Pau-Brasil, publicado em 1924 por Oswald de Andrade:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes das favelas, sob o azul Cabralino, são fatos estéticos. Bárbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil (ANDRADE, 1924)

Esta via imagética difere bastante da rota indicada por Mário de Andrade, que defendia uma via analítica, baseada em uma base objetiva, feita através de estudos e pesquisas (MORAES, 1978), denotando uma aproximação deste intelectual com o romantismo germânico, particularmente o viés da *Bildung* (NAVES, 1998).

As duas propostas, embora tivessem o mesmo objetivo de enraizar a cultura em solo nacional, se ramificaram em 1928, com a publicação, neste mesmo ano, do Ensaio sobre a Música Brasileira por Mário, e do Manifesto Antropófago, por Oswald. Os dois trabalhos apontam diferentes estratégias na busca pela brasilidade, sendo que o meio musical acadêmico no Brasil esteve muito mais inclinado a adotar o caminho indicado por Mário de Andrade, o qual viria a se materializar na escola nacionalista de fundo folclórico. Os ânimos dessa discussão foram arrefecidos em função de o país

ter entrado na Era Vargas a partir de 1930. O regime ditatorial acabou por substituir essa linha de debates por projetos populistas como o de educação musical através do Canto Orfeônico, conduzido por Heitor Villa-Lobos e patrocinado pelo Estado Novo.

A partir daí, tem-se que o debate cultural da década de 1920 é transformado, passando a ser conduzido por um regime nacional-popular que fará uso da cultura popular urbana como plataforma de valores para consolidar a permanência de Vargas no poder, o que efetivamente se dará com a criação da Rádio Nacional em 1936 e com a instauração do Estado Novo em 1937. O nacional-popular encontrará voz no samba dos anos de 1930, quando grandes cantoras, cantores e compositores como Francisco Alves, Orlando Silva, Carmen Miranda, Noel Rosa e Araci de Almeida farão da música popular urbana um dos grandes ícones da nossa cultura musical. Este ícone será entendido mais tarde, na década de 1950, como o samba autêntico, a ser preservado como referência de música brasileira, argumentação que se fará presente na Revista de Música Popular na década de 1950.

2 Do modernismo-meta à realização do projeto moderno

Renato Ortiz propõe a ideia de que o modernismo de 1922 tenha se expressado em forma de ideal ou de meta a ser alcançada. Para Ortiz, o projeto modernista não encontrou condições de se realizar antes devido ao atraso econômico do país, às conjunturas política e social dos anos 30 e 40, marcados por guerras e regimes totalitários, e também por apropriações políticas das expressões artísticas em prol destes regimes, sobretudo de gêneros da música popular, como o samba (ORTIZ, 1998).

De acordo com Canclini (2011), cinco fenômenos ocorridos em meados do século XX indicam mudanças estruturais que transformaram as relações entre modernismo cultural e modernização social. Estes se definem pelo desenvolvimento econômico sólido e diversificado, pela consolidação do crescimento urbano, pela ampliação do mercado de bens culturais, pela introdução de novas tecnologias comunicacionais e pelo avanço de movimentos políticos radicais, que acreditavam em profundas transformações nas relações sociais. Para este autor, é apenas no começo da segunda metade deste século que as elites sociais, da arte e da literatura encontram sinais de modernização na América Latina, e a partir daí então é que teriam se criado as condições para que o modernismo alcançasse os seus objetivos. Nesse momento, segundo ele,

[...] a inovação estética se converte em um jogo dentro do mercado simbólico internacional, onde se diluem, tanto como nas artes mais dependentes das tecnologias avançadas e universais (cinema, televisão, vídeo), os perfis nacionais que foram preocupação de algumas vanguardas até meados

do século. Apesar de a tendência internacionalizante ter sido própria das vanguardas, algumas uniram sua busca experimental com materiais e linguagens ao interesse em redefinir criticamente as tradições culturais a partir das quais se expressavam. (CANCLINI, 2011, p. 11).

O Brasil da segunda metade dos anos 1950 era um país a procura de sua identidade, e possivelmente o melhor de nossa recente produção cultural tenha nascido das sementes plantadas naquela década. Aliviado da longa Era Vargas, o país respira liberdade e busca a sua maneira própria de viver, demonstrando grande vigor em sua cultura. Seja no cinema, no teatro, na música, na arquitetura ou na literatura, a discussão sobre um projeto para o país ganha nítidos contornos no interior da sociedade brasileira. Este debate alcançou a esfera da criação musical, poética e literária. João Cabral de Mello Netto publica “Morte e Vida Severina” em 1955. “Grande Sertão: Veredas” é lançado por Guimarães Rosa em 1956, enquanto Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim inauguram a parceria encenando no mesmo ano a tragédia carioca “Orfeu da Conceição”, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Algumas obras destes escritores-diplomatas se destacam por inverter a lógica da modernidade, apontando as injustiças e as exclusões do projeto moderno, criando assim um “espaço heterogêneo”, localizado no sertão ou na favela, o qual contribui para uma maior compreensão das contradições do processo de modernização brasileira (MENEZES, 2011). No caso de Vinicius, a montagem da peça “Orfeu da Conceição” denota o interesse do autor em aprofundar-se neste espaço heterogêneo, trabalhando apenas com autores negros, algo então inédito para o teatro brasileiro. Essa direção repercutirá no LP em foco neste artigo, entre outros aspectos, na escolha da cantora Elizete Cardoso para intérprete das canções.

3 Transitando entre continentes

Vinicius de Moraes era um homem culto, não há a menor dúvida. Possuía também uma musicalidade que se expressou de forma marcante tanto em sua poesia como em sua trajetória de vida. O poeta era também contemporâneo e interlocutor de ilustres brasileiros como os modernistas Oswald de Andrade e Mário de Andrade, além do quarteto mineiro formado por Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, sem falar em Manuel Bandeira, que o apoiou muito em sua carreira. Sua sólida formação intelectual, assim como sua profissão de diplomata proporcionaram ao poeta um lócus privilegiado no trânsito cultural entre Europa, Brasil e Estados Unidos.

Nesses trânsitos, Vinicius tem a oportunidade de se manter atualizado tanto com a

nascente indústria cultural norte-americana - através do convívio, em Los Angeles, com grandes nomes do jazz e do cinema - como com as principais notícias da cultura européia, devido ao cargo que ocupou em Paris, entre 1953 e 1957.

Vinicius de Moraes é incumbido, no início da década de 1940, de ciceronear o escritor norte-americano Waldo Frank em viagem pelo Brasil. Nesta empreitada, tem a oportunidade de constatar a enorme pobreza do país, fato que virá a transformar a sua obra, dando-lhe um conteúdo mais social. A aproximação com a cultura negra, principalmente na Bahia, irá marcar a obra de Vinicius a partir de então. Um dos reflexos disso será a montagem de “Orfeu da Conceição” em 1956, no Rio de Janeiro. Posteriormente, obras como os “Afrosambas”, de 1966, em parceria com Baden Powell darão continuidade a essa tendência.

“Orfeu da Conceição” foi encenada por um grupo de atores negros e revelava a tragédia humana existente nos morros cariocas, mas que certamente se estendia por todo o Brasil. A obra chamava a atenção para as desigualdades sociais existentes na sociedade brasileira, sem, no entanto, usar de militância política ou panfletária. Orfeu trilhou uma exitosa carreira:

Além da peça, do livro e do disco, sua tragédia carioca ainda alcançaria dimensão mundial ao se tornar filme. Ainda em 1955, Vinicius inicia na França as conversas com o produtor Sacha Gordiner para transformar a história de Orfeu em um filme para o cinema. Intitulado Orfeu Negro, a produção franco-italiana lançada em 1959 foi dirigida por Marcel Camus. Apesar de Vinicius rejeitar o resultado cinematográfico, o filme ganha os principais prêmios de Cannes (a Palma de Ouro de 1959), além do prêmio de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar e no Globo de Ouro de 1960. (VM CULTURAL, 2015)¹.

Em 1957, o poeta se encontra em Paris com o compositor Claudio Santoro, resultando desse encontro a composição de uma série de canções intituladas “Canções de Amor”. Precedentes às canções de “Canção do Amor Demais” estas peças revelam uma primeira aproximação do poeta ao gênero da canção de câmara, unindo o seu lirismo poético à grande categoria do já então premiado compositor Claudio Santoro.

Devido à sua trajetória de vida, entendemos que Vinicius de Moraes carregou ao longo da primeira década do século XX muitas ideias sobre cultura e brasilidade antes

1 Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/>>.

debatidas pelos modernistas, e que ele seja um dos responsáveis pela transmissão da estética modernista às canções ouvidas em “Canção do Amor Demais”. O encontro com Tom Jobim, um músico cuja brasilidade se faz presente até no nome (Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim), materializou no formato de canção de câmara um ideário estético que, ofuscado pela bossa nova, acabou não tendo seqüência senão décadas mais tarde na obra de alguns compositores, como Chico Buarque, Edu Lobo e o próprio Tom Jobim.

4 Ingredientes da mistura

Cantora popular, negra, dona de voz potente, cálida, sensível e madura, Elizete Cardoso transmitiu ao conjunto de canções a verve popular que deu substância ao LP “Canção do Amor Demais”, nas palavras do próprio poeta:

[...] a diversidade dos sambas e canções exigia também uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro, mas podendo respirar acima do puramente popular; com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente, com a pungência dos que amaram e sofreram, crestada pela pátina da vida. E assim foi que a Divina impôs-se como a lua para uma noite de serenata. (JOBIM, 1958, p.1).

A “Divina” era o apelido pelo qual Elizete Cardoso era conhecida.

Com relação a Antônio Carlos Jobim, já é bastante conhecida a circunstância em que este foi apresentado a Vinicius pelo jornalista Lúcio Rangel, no bar Vilarino, encontro que resultou no estabelecimento da parceria. Diz o mesmo Vinicius sobre Tom Jobim:

Dois anos são passados desde que Antonio Carlos Jobim (Tom, se preferirem) e eu nos associamos para fazer os sambas de minha peça “Orfeu da Conceição”, de que restou um grande sucesso popular, “Se Todos Fossem Iguais a Você” e, sobretudo, uma grande amizade. [...] Este LP, que se deve ao ânimo de Irineu Garcia, é a maior prova que podemos dar da sinceridade dessa amizade e dessa parceria. (MORAES, 1958).

Ao se referir ao ânimo de Irineu Garcia, Vinicius nos dá a “deixa” para discorrer sobre o selo Festa e a sua importância no cenário cultural das décadas de 1950 e 1960.

O Selo Festa foi obra visionária do jornalista paulistano Irineu Garcia, que na década de 1950 teve a ideia de lançar música

popular, erudita e poesia. Agregando importantes nomes da cena musical e literária que o cercavam no Rio de Janeiro da época, Irineu foi responsável por produzir e lançar importantes obras como o disco “Canção do Amor Demais”, com Elizete Cardoso, no qual pela primeira vez se ouve o violão de João Gilberto. O selo ficou em atividade até 1967, quando Irineu passou o acervo do selo em consignação para a Phillips, e partiu para Portugal fugindo da crescente perseguição da ditadura militar [...] a estes dois vem se juntar o importante disco “O Pequeno Príncipe” com leitura de Paulo Autran do texto de Saint-Exupéry com fundo musical de Antonio Carlos Jobim, originalmente lançado em 1957. (TRATORE, 2015, p. 1).

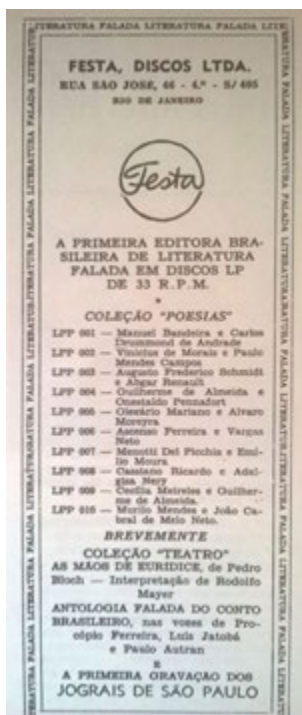


Figura 1. Propaganda da empresa Festa Discos na Revista de Música Popular 1956.

O desconhecimento da maioria de nós sobre a existência de uma figura como Irineu Garcia e de um selo fonográfico com o perfil do selo “Festa” no cenário musical da década de 1950 nos sugere que o alcance do golpe de 1964 foi muito além da esfera

política e econômica, atingindo também a história cultural do país, interrompendo processos e perseguindo figuras exponenciais de nosso fazer cultural.

Nos perguntamos se há relações entre a linha estética adotada pelo selo “Festa” e o imaginário modernista, sobretudo no que este sugere a elaboração e popularização de um produto cultural mais refinado, menos comercial, enfim, um “biscoito fino” para a massa, feito de um jeito próprio, com ingredientes próprios. Se Irineu Garcia tinha isso em mente, torna-se difícil confirmar, mas pelo perfil do selo, deduz-se que ali havia uma nítida preocupação “cultural” que almejava a produtos de qualidade, explorando a essência poética e musical de nossos artistas.

5 Música e crítica nos anos de 1950

Percorrendo as páginas da Revista da Música Popular, publicação dirigida por Lúcio Rangel entre 1954 e 1956, depara-se com um tipo de crítica sobre música raramente vista na história cultural do Brasil. Esta publicação se propôs a oferecer um retrato da cena musical brasileira dos anos 1950, urbana, folclórica, erudita e popular. Na Revista de Música Popular a prática musical dos anos 1950 era acompanhada pela crítica, abordando variadas manifestações de nossa cultura musical.

É interessante constatar a presença póstuma de Mário de Andrade nas páginas da revista. Em meio a diversos outros estudos sobre o jazz e o blues, sobre a história social da música popular carioca, e sobre as grandes estrelas da música popular brasileira, como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Pixinguinha e Chiquinha Gonzaga, o musicólogo comparece com dois artigos, *Ernesto Nazaré* (publicado originalmente em 1926) e *Origem do Fado*. A presença de Mário de Andrade ao lado de jornalistas e analistas não acadêmicos nos mostra que a Revista de Música Popular agregou polifonicamente em seus números tanto a crítica jornalística de rodapé quanto a crítica estética, de perfil mais acadêmico (BOLLOS, 2010). O próprio Vinicius de Moraes colaborou com a Revista em dois artigos, um sobre o sambista Ismael Silva e outro sobre o bloco de carnaval “Os Independentes da Gávea”

Curiosamente, o nome de Antônio Carlos Jobim não aparece em nenhuma página da RMP. Isto se deve à divergência de pontos de vista entre o compositor e o editor da Revista, Lúcio Rangel, acerca dos caminhos a serem traçados pela música brasileira naquele período de modernização e transformação. Rangel e outros articulistas da revista combatiam a excessiva internacionalização da música brasileira, a qual sofria, de acordo com essa perspectiva, um processo de decadência estética, desencadeado pela indústria cultural, que “despejava” no Brasil muitos ritmos estrangeiros através do rádio, como rumbas, mambos e boleros. O grupo de Rangel via nisso um fator

de descaracterização da música brasileira, e sugeria que se adotasse o samba dos anos de 1930 como modelo de autenticidade a ser seguido.

Antônio Carlos Jobim não partilhava desse ponto de vista e vinha, desde 1953, exercitando sua veia criativa como compositor e pianista, e tendo seus sambas e canções gravados por cantores e cantoras como Dick Farney, Ernani Filho, Dóris Monteiro e Ângela Maria. É também uma fase na qual o artista aprimora a sua formação como pianista e arranjador, absorvendo influências da música europeia e norte-americana, e situando sua obra em um novo contexto de concretizações do projeto moderno.

Todos esses fatores indicam que, ao ser apresentado a Vinicius em 1956, Jobim já possuía o reconhecimento, inclusive de Lúcio Rangel, como um dos melhores compositores em atividade no período. Há uma declaração do compositor que ilustra bem esse jogo de forças da época.

Foi Lúcio Rangel quem me levou até Vinicius. Aliás, de uma forma curiosa”, relembra Tom. “Acontece que falava muito pouco com Lúcio, pois este defendia, com relação à música, uma série de pontos de vistas diferentes dos meus. Eu tinha medo que surgisse alguma controvérsia ou discussão entre nós, e por isso evitava falar com ele”. “Grande foi a minha surpresa, quando soube que ele me havia recomendado ao Vinicius, para fazer a música do “Orfeu da Conceição”. Aceitei, imediatamente, pois já era um antigo admirador do poeta, e seria para mim uma oportunidade magnífica a realização desta tarefa.²

É nesse contexto que Vinicius e Tom Jobim criam as canções de “Orfeu da Conceição” e posteriormente as de “Canção do Amor Demais”. Arriscamos a opinião de que a criação musical e poética de Jobim e Vinicius nos anos 1950 configura-se como um deslocamento das premissas nacionais modernistas, ancoradas na cultura, no folclore e na busca da identidade nacional, que a princípio se aplicariam no campo da música de concerto, para o campo da música popular urbana, inexoravelmente marcado pelo estabelecimento de novos parâmetros de produção e circulação da arte, ditados pela indústria cultural e pela nascente cultura de massa.

Entendemos que a obra desta dupla de compositores situa-se numa terceira margem na cultura musical brasileira. Sua obra nasce no contexto de uma nova modernidade,

2 Disponível em: <http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_entrevistas_1.htm>.

ou uma modernidade tardia, como se convencionou chamar. Ela acompanha as transformações do mundo e o avanço da indústria cultural ocorridas em meados da década de 1950, as quais iriam favorecer a aplicação das ideias modernistas.

Considerações finais

Ainda que tenha havido expressivos debates sobre as transformações do mundo e sobre o lugar a ser ocupado pela música, como, por exemplo, nos Manifestos do grupo Música Viva ou no Apelo do Congresso de Praga em 1948 (KATER, 2001), a reflexão da musicologia brasileira a respeito desses fenômenos permaneceu sob forte influência da via analítica e pela estética nacionalista de fundo folclórico desenvolvida por Mário de Andrade, a qual ganhou um viés homogeneizante no contexto musical brasileiro.

Alguns fatores foram determinantes para que isso tenha ocorrido. Em 1936, ao fazer o convite a Mário de Andrade para elaborar o projeto de criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o ministro Gustavo Capanema afirmava, de acordo com Oriá Fernandes,

[...] a posição do Estado enquanto agente promotor da cultura e legitimava a competência da “intelligentsia” nacional, oriunda, sobretudo do movimento modernista, junto ao Estado, para a criação de novos campos simbólicos para a construção da identidade da nação. (FERNANDES, 2011, p. 11).

Embora estejamos falando de Patrimônio Histórico, é perfeitamente possível alinhar essa perspectiva àquela que foi desenvolvida pelo mesmo Mário de Andrade em relação à música nacionalista. O intelectual estaria, dessa forma, legitimado pelo Estado brasileiro a desenvolver suas ideias, adotando assim uma perspectiva homogeneizante da cultura musical brasileira, que responderia pelo nome de “música nacional”. Não há aqui espaço para aprofundar isso, mas bastaria citar alguns artistas e criadores que foram perseguidos por explorarem “espaços heterogêneos” entre eles Oswald de Andrade, Irineu Garcia, Cláudio Santoro e o próprio Vinicius de Moraes.

Procuramos ao longo do artigo demonstrar que, na busca pela brasilidade, houve outros caminhos e outras pessoas, as quais, não habitando lugares homogêneos e reconhecidos pelas lentes oficiais, definiram rumos importantes para a nossa cultura musical. Talvez Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes ocupem alguns desses espaços heterogêneos. Digo talvez porque as sinuosidades do percurso modernista criam dificuldades em enxergar e reconhecer isso, assim como as duas longas ditaduras vividas pelo país, as quais restringiram o acesso a muitas fontes primárias

de pesquisa, além de perseguirem ou afastarem importantes protagonistas de nosso fazer cultural.

Outros aspectos são igualmente importantes, e dizem respeito ao posicionamento da disciplina Musicologia em nosso país. Como argumenta Maria Alice Volpe, enquanto a musicologia brasileira não adotar uma perspectiva mais integradora e transdisciplinar na análise de nossos fenômenos, estaremos reforçando a permanência de uma desatualização teórico-conceitual:

A disciplina costuma equivocadamente se colocar numa posição apolítica, respaldada em grande parte pela suposta “autonomia” de seu objeto de estudo. No entanto, a musicologia, quer se reconheça ou não, é agente importante numa dada política cultural, e mais amplamente na construção do saber, e seus quadros metodológicos, ideológicos e institucionais têm grande impacto na historiografia musical. (VOLPE, 2004, p. 11).

Em tempos de desconstrução da ideia de Estado-Nação, alinhamo-nos a essa perspectiva defendida por Volpe, e cremos ser necessário um alargamento de horizontes na análise da história cultural de nosso país, no sentido de incluir tanto o pensamento oficial, legitimado pelas instituições “nacionais” como o pensamento heterogêneo, criando assim um espaço dialogal entre o oficial e o não-oficial, entre o acadêmico e o não acadêmico, entre o homogêneo e o heterogêneo.



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 18 de março de 1924.

BOLLOS, Liliana Harb. **Bossa Nova e Crítica**: polifonia de vozes na imprensa. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

BOLLOS, Liliana Harb. Canção do Amor Demais: marco da música popular brasileira contemporânea. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.83-89. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000200007>. Acesso em: 27 set. 2015.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da Modernidade. 4. Ed. 5. Reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi produções Literárias, 2006.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. Muito antes do SPHAN: a política de patrimônio histórico no Brasil (1838-1937). CABALE, Lia (Org.). In: **Políticas Culturais**: teorias e práxis. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

JOBIM, Antonio Carlos. **Canção do amor demais**. Rio de Janeiro: Festa, 1958. (Encarte de CD).

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001.

MENEZES, Roniere. **O Traço, a letra e a bossa**: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade Modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ORTIZ Renato. **A Moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria

cultural São Paulo: Brasiliense, 2001.

TRATORE. Blog da Tratore. **Relançamentos do Selo Festa**. São Paulo: Tratore, 2015. Disponível em: <<https://tratore.wordpress.com/2012/06/18/relancamentos-do-selo-festa/>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Abandonou a arquitetura pela música. **Tribuna da Imprensa** [on-line], 28 nov. 1957. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_entrevistas_1.htm>. Acesso em: 10 dez. 2015.

VOLPE, Maria Alice. Uma nova musicologia para uma nova sociedade. In: Encontro de Música, 2., 2003, Maringá. **Anais...** Maringá: Universidade Estadual de Maringá/ Ed. Massoni, 2004. p. 99-110.

VM CULTURAL. Site sobre Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro: VM Cultural, 2015. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

AUTOR

Carlos Ernest Dias é graduado em Música – Oboé – pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestrado em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense. É Doutorando em Música pelo PPG da Escola de Música da UFMG, linha de pesquisa Música e Cultura. Atualmente é professor de oboé na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, além de atuar como instrumentista e dedicar-se à produção de arranjos.

E-mail: carlosed@ufmg.br