

CENTRO DE ESTUDOS GERAIS

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUISA QUARTI LAMARÃO

As muitas histórias da MPB

As idéias de José Ramos Tinhorão

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Ferreira

Niterói

2008

LUISA QUARTI LAMARÃO

As muitas histórias da MPB
As idéias de José Ramos Tinhorão

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História. Área de concentração: História Política; História Contemporânea.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Jorge Ferreira – UFF

Prof. Dr.^a Denise Rollemberg – UFF

Prof. Dra. Santuza Cambraia Naves – Universidade Pontifícia Católica (RJ)

Prof. Dr. Ricardo Figueiredo de Castro – UFRJ

Niterói

2008

Resumo

A dissertação faz uma apresentação das idéias do crítico musical José Ramos Tinhorão a partir da análise de seus artigos presentes em dois momentos de sua carreira no *Jornal do Brasil*: a coluna semanal “Primeiras lições de samba” (1961-1962) e a “Música Popular” (1974-1982). O jornalista ficou conhecido por sua visão “radical” da música popular brasileira, apresentando-a, em seus escritos, com um enfoque marxista e nacionalista. Embora a década de 1960 tenha sido marcada por um forte discurso nacionalista entre as esquerdas, Tinhorão parece ter ido além. Muitos artistas de sucesso da MPB foram fortemente criticados por ele. Dessa maneira, não era bem-visto em determinados setores da cultura brasileira. Entretanto, o jornalista contribuiu enormemente com suas inúmeras pesquisas sobre música popular brasileira. O presente estudo visa, portanto, por meio do exame de suas idéias sobre a música brasileira, compreender o nacionalismo que norteou seu pensamento e analisar a ambigüidade de sentimentos despertados por Tinhorão no cenário cultural brasileiro.

Abstract

The dissertation presents the ideas of the critic musical José Ramos Tinhorão from the analysis of his articles in two moments of his career in *Jornal do Brasil*: the weekly column “Primeiras lições de samba” (1961-1962) and “Música Popular” (1974-1982). The journalist was known for his radical vision of Brazilian popular music, presenting it, in his writings, with a marxist and nationalistic approach. Although the decade of 1960 has been marked for a strong nationalistic speech among the lefts, Tinhorão seems to have gone beyond. Many successful MPB artists had been criticized by him. Thus, determined sectors of the Brazilian culture didn't see his productions very well. However, the journalist contributed enormously with his innumerable researches on Brazilian popular music. The present study wants, through the examination of his ideas about Brazilian music, to understand the nationalism that guided his thoughts and analyze the ambiguity of feelings awoke by Tinhorão in the Brazilian cultural scene.

Palavras-chave: 1. Música e política. 2. Música Popular Brasileira. 3. José Ramos Tinhorão.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I – Questão nacional: um tema em debate	19
1. Ser brasileiro no Brasil	20
2. Rio de Janeiro: cidade, palco e identidade brasileira	34
3. A euforia bossa-novista	37
4. O moderno conceito de MPB.....	48
Capítulo II – Samba se aprende no jornal (1961-1962)	
1. Os precursores	57
2. A década de 1960	63
3. Primeiras lições	66
Capítulo III – A Música Popular de Tinhorão (1974-1982)	
1. A indústria cultural no Brasil: reflexões acerca de seus desdobramentos	85
2. “Ser moderno é ser conservador?”	95
3. A “Música Popular” em debate	97
4. Veneno antimonotonia	127
Considerações finais	131
Fontes	147
Bibliografia	149

AGRADECIMENTOS

Esse é um momento especialmente difícil para mim. Protelei até o último momento, pois sabia que seria o sinal inevitável de encerramento de um ciclo. Finalizo essa importante etapa da minha vida com a certeza da missão cumprida e principalmente com a certeza de que, sem determinadas pessoas, nada disso seria possível.

Obrigada a minha grande família, nas suas mais variadas vertentes – pai, mãe, avó, irmãos, tias, primos... Amo todos vocês, que sempre torceram por mim.

Agradeço à minha querida avó Elyanna, pelo amor imensurável. Mais do que minha “mãe com açúcar”, foi e sempre será meu exemplo de mulher e profissional.

Agradeço à minha mãe Márcia pelo carinho e a confiança incondicionais e a voz amiga em momentos de desespero.

Aos meus irmãos Leandro, Fabiano e Vinícius – súditos fiéis no meu reinado de princesa. De perto ou de longe, sempre acreditaram em mim e, tenho certeza, tiveram orgulho da irmã historiadora.

Ao meu pai, Sérgio. Nos momentos cruciais de minha trajetória no mestrado, deixou claro que sua presença em minha vida faz muita diferença. Por incrível que pareça, foi sua voz de barítono que muitas vezes conseguiu acalmar meu coração. Além disso, sua detalhada visão de raio X em meus textos me deixou muito mais segura. Muito obrigada.

Ao Bruno. Aquele que me incentivou a ir em busca do meu sonho de estudar música brasileira e que tornou minha jornada acadêmica menos solitária e muita mais prazerosa. Aquele que eu escolhi com muito orgulho para ser meu companheiro para sempre e que tornou minha passagem, nesse mundo, inesquecível. São esses encontros que fazem a gente perceber que tudo vale a pena. Compartilho com você, meu amor, as alegrias desse momento.

Obrigada aos meus queridos amigos e amigas que, na época do colégio, na faculdade ou no trabalho, estiveram ao meu lado em vários momentos. A energia positiva de cada um de vocês ajudou a construir o caminho por mim percorrido. Agradecimentos especiais a Leo, Camila, Dany, Vivi, July, Rodrigo e Janáfina. Sempre devolveram com palavras de apoio e amizade minhas inseguranças típicas de mestranda.

Hoje vejo a diferença que bons professores fazem em nossa formação. Devo muito a experiências especiais no CAp-UFRJ e na UFF. Agradeço à confiança de Martha Abreu, orientadora de monografia, que me estimulou a iniciar esse trabalho. Agradeço ao meu orientador, Jorge Ferreira, que apostou em meu talento para o estudo da MPB. Agradeço imensamente à Denise Rollemberg, por seu carinho, disponibilidade e dedicação. Sua ajuda me deu a segurança necessária para eu prosseguir. E um obrigada especialíssimo a Santuza Naves, que acreditou em minha pesquisa, sempre com sua delicadeza e inspiração dispostos a me ajudar.

A todos que fizeram parte da minha História, obrigada.

INTRODUÇÃO

Vivemos, ainda hoje, num país em constante busca de sua identidade nacional. Em termos musicais, a cada momento é resgatado um gênero nacional que sintetize a “alma do Brasil”. Em muitos casos, quando este entra no chamado “circuito mercadológico” e passa a ser “consumido”, muitas vezes perde o valor nesse mesmo mercado. Sinais de uma indústria cultural perversa e autodestrutiva? Sinais de um negócio renovável?

Muitos pensadores tentam encontrar respostas para tais perguntas. Nesse sentido, persiste a dúvida sobre os rumos tomados pela cultura nacional. E mais: ainda há espaço para o nacional em meio à “invasão” da cultura estrangeira? Temas como esse dão margem a longas discussões. Como afirma Jorge Schwartz,

“brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *postiço, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um *problema durável e de fundo*.”¹[grifos meus]

Por esse motivo, permanece a atualidade do estudo de intelectuais brasileiros que entregaram sua trajetória profissional ao estudo dessa questão. Sobre o modernismo brasileiro – para muitos o ponto de partida da discussão nacionalista no Brasil no século XX – muitos estudos já foram feitos.² A questão cultural na Era Vargas e no período democrático (1945-64) também apresenta inúmeras pesquisas.³ Há, do mesmo modo,

¹ SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 29.

² Ver GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio...* Modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999; VELLOSO, Monica. *Modernismo no Rio de Janeiro - Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996; CAMBRAIA, Santuza Naves. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

³ De modo mais específico, ver SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. VELLOSO, Monica. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. Sobre uma cultura política dos trabalhadores, ver GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. 3ª edição; FERREIRA, Jorge. *O imaginário trabalhista. Getulismo, PTB e cultura política popular (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

diversas análises sobre a cena cultural durante o período da ditadura civil-militar brasileira, visto que esta foi uma arena extremamente disputada entre os diferentes grupos políticos em ação.⁴

Entretanto, há ainda grupos de intelectuais que tiveram uma atuação importante nos debates sobre a cultura nacional durante o regime militar que não foram devidamente examinados. No intuito de preencher, ainda que de maneira modesta, esta lacuna, pretendo apresentar aqui determinado pensamento nacionalista, que tinha uma visão peculiar sobre a cultura brasileira. Busco demonstrar a repercussão de seu pensamento na sociedade – positiva e negativamente – de maneira a compreender as diversas nuances do nacionalismo brasileiro e como ele pode ter afetado interesses na reconstrução de memória sobre o período. Para isso, tenho como objeto privilegiado de estudo os artigos do jornalista José Ramos Tinhorão, publicados entre 1961 e 1982 no *Jornal do Brasil*. Mas por que justamente *ele*?

Meu interesse sobre a música popular brasileira vem de longa data. Sempre procurei entender, com o auxílio de diversos autores, como foi construída a *idéia* da MPB. Talvez tenha recorrido somente aos *mais conhecidos* – até me deparar com Tinhorão. Ao ter contato com a obra *História Social da Música Popular Brasileira*, em 2004, percebi que havia *outra* visão sobre música que até então eu desconhecia. E mais: com um enfoque que eu jamais tinha visto, criticando artistas que eu imaginara intocáveis. Fiquei curiosa: quem seria esse *atrevido*?

Jornalista nascido em Santos e criado no Rio de Janeiro, escreveu nos principais meios de comunicação do país e publicou quase vinte livros sobre música popular brasileira. Convicto em sua postura marxista (mas sem filiar-se a nenhum partido de esquerda), enxergava a cultura como reflexo da sociedade de classes. As teses de Marx eram usadas por ele como elemento propulsor da cultura popular (operária / camponesa) – esta sim representando a “autenticidade” do Brasil. A luta se daria no

⁴ Ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000; NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo. (1977/1984)*. Curitiba: Juruá Editora, 2002; NAPOLITANO, Cultura Brasileira: entre a utopia e a massificação-1950/1980. São Paulo: Contexto, 2001; SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1982; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991; ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

campo cultural: as armas seriam a cultura regional intocada, como um escudo contra valores externos, que estariam deturpando o país.

Devido a sua visão determinista e a posições radicais – às vezes até ofensivas – adquiriu diversos inimigos no meio artístico, quando se tornou crítico musical do “Caderno B”, suplemento cultural do *Jornal do Brasil*, em 1961. Deste ano até 1962, escreveu a coluna “Primeiras lições de samba”; de 1974 a 1982, “Música Popular”. Esses dois momentos de sua carreira marcaram sua fama de “maldito” no cenário cultural, pois contava sua versão singular da história da música popular brasileira, e muitas vezes, para isso, criticava os artistas de maior sucesso do país.

Logo, familiarizada com a trajetória deste jornalista, surgiram algumas questões: que grupos eram representados pelas idéias de Tinhorão? Por que houve espaço para suas produções se era notável a contrariedade que despertava? Qual era seu público leitor? Por que ainda hoje se critica tanto José Ramos Tinhorão?

Lembrando que “a canção tornou-se um crivo fundamental para expressar e pensar o Brasil”⁵, decidi buscar essas respostas em seus artigos sobre música neste importante jornal que foi o *Jornal do Brasil* entre as décadas de 1960 e 1980. Por ter um alcance de público maior do que seus livros, entendo que estas são fontes que permitiriam uma abordagem mais ampla da questão.

Foi nesse período que a Música Popular Brasileira⁶ (MPB) passou a deixar claro o seu vínculo operante e nem sempre perceptível com a experiência e o sentido da vida política, acentuando um perfil de contestação explícita, denúncia e resistência. A experiência do regime militar fez com que a palavra, a ação e o discurso político se conjugassem à forma musical, a estrutura poética e a performance interpretativa da

⁵ Depoimento de José Miguel Wisnik a Santuza Cambraia Naves, Paulo Henriques Brito, Frederico Oliveira Coelho, Tatiana Bacal e Thais Medeiros. In: NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira & BACAL, Tatiana. *MPB em discussão – Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.217.

⁶ Para Marcos Napolitano, “por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de ‘atualizar’ a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959. Naquele contexto foram exercitadas formas diversas de atuação de artistas e intelectuais que acreditaram na possibilidade de engajar-se politicamente, ao mesmo tempo que atuavam no mercado musical. (...) Este processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB pode ser visto como parcialmente determinado pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do *nacional-popular*, tomado aqui como uma cultura política.” In: NAPOLITANO, Marcos. “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”. In *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 31, Editora da UFPR, 1999, p. 12.

canção. Deste modo, esse tipo de música passou a associar-se a um conjunto vigoroso de idéias, crenças, valores e sensibilidades políticas que foram associadas às forças de resistência à ditadura.⁷

Assim, a música popular se apresentava como fato político: tanto pelo que dizia – por expressar, no plano do discurso, diferentes conteúdos e idéias, mesmo que não declaradamente políticos – quanto pela maneira *como* o dizia. O significado político dessa forma de narrativa, capaz de reconstruir a história ao atualizar os signos do passado, depende fundamentalmente da perspectiva a partir da qual esses signos são reelaborados, e do conteúdo que lhes é atribuído.

A produção de José Ramos Tinhorão foi de encontro a essa imagem de música popular que vinha sendo construída por seus protagonistas. Seus artigos criticavam fortemente a classe média – responsável pela construção desse conceito de MPB, desde o advento da Bossa Nova. Embora defendesse ardentemente o povo enquanto agente da verdadeira cultura popular, não ficava clara sua visão sobre o papel político dessa camada social. Assim, num momento em que se buscava no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, Tinhorão mantinha a categoria “povo” como algo intocável.

Portanto, para compreender as razões desses embates ideológicos, pretendo analisar nas próximas páginas as idéias do jornalista José Ramos Tinhorão, em meio ao conturbado cenário de discussão sobre a identidade nacional das décadas de 1960 e 70 no Brasil. Articulando o contexto histórico e a consolidação e difusão do ideário de Tinhorão, pretendo enfatizar as transformações políticas e sociais sofridas pelo Brasil da ditadura militar. Isso porque considero a obra deste jornalista paradigmática em relação às idéias nacionalistas e marxistas que se proliferavam nessas duas décadas. De modo diferenciado, irreverente e sarcástico, Tinhorão reúne tais categorias em seus textos, visando debater questões contemporâneas da sociedade brasileira. Para tanto, usava a música como objeto de crítica. Pretendo comparar dois momentos distintos da história brasileira recente a fim de compreender as transformações das idéias do jornalista, dentro da tradição nacionalista da qual ele faz parte.

⁷ STARLING, Heloísa. “Coração americano. Panfletos e canções do *Clube da Esquina*.” In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & PATTO, Rodrigo (orgs.) *O golpe e a ditadura 40 anos depois*. Bauru: EDUSC, 2004, p. 219.

Meu questionamento apresenta dois enfoques: que grupo intelectual Tinhorão representa dentro do amplo arco de atuação da esquerda no período entre 1960 e 1980? Quais são as origens ideológicas de tal grupo e que discussões suscitam? Escrevendo basicamente para as classes médias, esteve atuante nos meios de comunicação durante mais de 20 anos. Entretanto, desde o início de sua carreira, esteve também marcado pela fama de radical e até xenófobo. Embora seus escritos de fato dessem margem a esse tipo de comentário, ainda hoje permanece cristalizada uma memória negativa do jornalista. Acredito que, por ter tocado na “ferida” da memória da esquerda brasileira – vitoriosa após a redemocratização⁸ – criticando seus principais símbolos, ele foi relegado ao segundo plano. Em constante processo de reconstrução, essa memória da esquerda sobre o período precisa de elementos que justifiquem seus caminhos.

A estratégia político-cultural de José Ramos Tinhorão é um caso bastante singular na história intelectual brasileira, já que em suas críticas musicais tenta conciliar duas categorias bastante distintas: folclore e marxismo. O Centro Popular de Cultura (CPC), surgido na década de 1960, também pretendeu combinar o ideário nacionalista ao materialismo histórico; porém, pelo próprio significado que atribuíam ao popular – ação política junto às massas –, tal proposta não chegou a ser tão paradoxal quanto à do crítico, para quem a cultura do povo é um objeto que deve ser preservado, intocado. A memória que permaneceu sobre o CPC é, no limite, de um movimento ingênuo, mas não maldito – como Tinhorão, que seguiu, de alguma maneira, parte do ideário cepecista.

Nessa perspectiva, é importante ressaltar também a influência de Mário de Andrade na produção intelectual de Tinhorão. Renomado escritor modernista do início do século XX, Mário de Andrade havia se destacado, em fins da década de 1930, na discussão sobre música brasileira, com a publicação do *Ensaio sobre a Música Brasileira*.⁹ Neste livro se articulam, pela primeira vez e de modo sistemático, os vetores musical e popular-folclórico da obra de Mário, e exemplarmente se manifesta sua vocação para orientar projetos coletivos na cultura artística brasileira. Inaugurou, portanto, a idéia de nacionalismo musical trabalhada posteriormente por José Ramos

⁸ REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória.” In: REIS FILHO, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo & PATTO, Rodrigo (orgs.) *O golpe e a ditadura 40 anos depois*. Bauru: EDUSC, 2004.

⁹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: J. Chiarato & Cia, 1928.

Tinhorão. Entretanto, ao contrário de Tinhorão, tal nacionalização não significava abandonar a influência da modernidade internacional, em relação aos quais Mário de Andrade propõe uma “atitude antropofágica”, típica do movimento modernista.¹⁰ A busca de um caminho nacional para a modernização da expressão artística requer, na sua opinião, um relacionamento referencial com a criação popular: “é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá”. Vê-se que tanto Mário de Andrade quanto José Ramos Tinhorão ressaltam o papel desempenhado pelo folclore no desenvolvimento da cultura popular, guardadas as devidas diferenças interpretativas.

Assim sendo, para o jornalista não se tratava de construir uma nova visão de mundo e estabelecer uma nova correlação de forças no interior da sociedade, mas de preservar a autenticidade da cultura popular face às influências alienantes da cultura estrangeira. Suas idéias têm origem na tradição nacional-estatista defendida pelo Partido Trabalhista Brasileiro e nas idéias marxistas do Partido Comunista Brasileiro – ambos os partidos com atuação importante no cenário político do período democrático (1945-1964). Dessa forma, para ele, a ação política revolucionária consiste na conservação das velhas formas culturais – aproximando-se, portanto, do ideário do “romantismo revolucionário” de Marcelo Ridenti.¹¹

A obra de Tinhorão é marcada pelo combate à influência estrangeira na cultura popular, apresentando um caráter nitidamente antiimperialista, chamando a atenção para a crescente imposição ideológica norte-americana e o aprofundamento da dependência política e econômica do país no período da ditadura militar. Seguindo essas idéias, criticou duramente estilos musicais socialmente reconhecidos entre as décadas de 1960 e 1970, como a Bossa Nova e o Tropicalismo. Assim, o fio condutor da obra de Tinhorão é a denúncia da dependência cultural, como decorrência da dependência econômica e

¹⁰ Ver NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

¹¹ Sua obra *Em busca do povo brasileiro* traça um panorama dos sonhos, das utopias, das lutas de certa intelectualidade de esquerda nos anos de 1960 e 70, a partir do conceito de “romantismo revolucionário”. Para Ridenti, tratava-se de um grupo de artistas e intelectuais socialmente comprometidos, que viam a questão da identidade nacional como o problema central do país. Buscavam suas raízes e a ruptura no subdesenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda da *Era Vargas*. O “romantismo revolucionário” dessa intelectualidade e dos meios artísticos de esquerda não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado – como, por exemplo, no homem do campo, considerado “puro” por não ter a vivência urbana – elementos para a construção da utopia do futuro. In: RIDENTI, Marcelo. Op. cit.

política do país. Discordando de boa parte das vertentes que discutiam a cultura popular brasileira, Tinhorão surgia com uma visão diferenciada sobre a autenticidade da música popular brasileira.

Sua intensa pesquisa sobre a música popular do Brasil, que se iniciou com a coluna “Primeiras lições de samba”, no *Jornal do Brasil*, lhe conferiu um grande conhecimento sobre o assunto. Além de escrever em importantes meios de comunicação, José Ramos Tinhorão publicou estudos musicológicos altamente relevantes.¹² Constantemente, seu nome é lembrado em estudos sobre a música popular brasileira.¹³ Por isso, embora em suas colunas de jornal apresentasse opiniões bastante controversas, Tinhorão sempre foi um estudioso da música extremamente respeitado.

Deste modo, ao analisar um importante enfoque sobre o conceito de “música popular” – as idéias de José Ramos Tinhorão –, pretendo destacar a importância da música como fator de construção da identidade nacional, sob os mais diferentes prismas, fazendo uma ponte entre indivíduo e sociedade. Nesse sentido, busco “desconstruir as operações científicas e políticas que colocaram em cena o popular”¹⁴, presentes nas obras de Tinhorão. Viso resgatar um importante momento da história brasileira em que diferentes pontos de vista entravam em conflito em busca de soluções para um país com sua identidade nacional em construção.

A fim de recuperar a produção intelectual do jornalista José Ramos Tinhorão, levarei em conta as propostas oferecidas pela História das Idéias, História Política e

¹² *A Província e o Naturalismo* (1966); *Música popular em debate* (1966); *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior* (1969), *Música popular – teatro e cinema* (1972), *Música popular – de índios, negros e mestiços* (1972) *Pequena História da Música Popular: Da modinha à canção de protesto* (1975); *Música popular – Os sons que vêm das ruas* (1976), *Música popular – do gramofone ao rádio e TV* (1981), *Negros em Portugal – uma presença silenciosa* (1988); *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens* (1988); *História Social da Música Popular Brasileira* (1990); *A Música Popular no Romance Brasileiro: Séculos XVIII e XIX - Vol. 1; A Música Popular no Romance Brasileiro: Século XX - Vol. 2; A Música Popular no Romance Brasileiro: Século XX, - Vol. 3* (1992); *Fado. Dança do Brasil, Cantar de Lisboa* (1992); *As Origens da Canção Urbana* (1997); *As Festas no Brasil Colonial* (1999); *A Imprensa Carnavalesca no Brasil (Um panorama da linguagem cômica)* (1999); *Cultura Popular: Temas e Questões* (2001); *História Social da Música Popular Brasileira* (2001); *Música popular: o ensaio é no jornal* (2001); *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)* (2004); *O Rasga. Uma dança negro-portuguesa.* (2006).

¹³ Sobre a proposta de candidatar o samba brasileiro à patrimônio imaterial da humanidade (2004), Carlos Sandroni destacou a necessidade de “tinhorãoizar” o samba, ou seja, ir em suas raízes como forma de defendê-lo. Ver SANDRONI, Carlos. “Questões em torno do dossiê do Samba de Roda”. In: FALCÃO, Andréa (org.) *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2005.

¹⁴ CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997, pp. 205-254.

História Cultural, com ênfase na história dos intelectuais e no conceito de cultura política, que serão a base teórica do tratamento reservado ao meu objeto de estudo.

Como abordagem historiográfica, a História das Idéias auxiliará nas reflexões teórico-metodológicas sobre o meu objeto de estudo. Atualmente, boa parte dos historiadores prefere a denominação *história intelectual*, cujo campo abrangeria o conjunto das formas de pensamento, em lugar da tradicional história das idéias. A história intelectual remete a textos abrangentes, pois inclui crenças desarticuladas, opiniões amorfas, além das idéias formalizadas. Dessa forma, preocupa-se com a articulação desses temas às suas condições externas e deseja inserir o estudo das idéias e atitudes no conjunto das práticas sociais. Assim, rejeitando a noção de causa e consequência das idéias e outras formas típicas da história das idéias tradicional, os pesquisadores atuais tendem a ver em cada pensador e em suas idéias um “microcosmo” no qual dialogam passado e presente numa estrutura específica.¹⁵ Nesse sentido, enxergo as idéias de Tinhorão como um “microcosmo” peculiar dentro da tradição nacional-estatista brasileira.

Arthur Lovejoy no traça um interessante painel das transformações sofridas pelo pensamento do “mundo Ocidental”. Sua metodologia consiste em estudar cada um dos elos (e suas inter-relações) da chamada “grande cadeia do ser” – termo que inicialmente fazia parte do vocabulário da filosofia, da ciência e da poesia reflexiva, mas que foi incorporado como síntese do ideário Ocidental. Sua contribuição, no que tange a História das Idéias, é a noção de idéias-unidade. O autor acredita que as grandes doutrinas normalmente estudadas pelas Ciências Sociais podem ser decompostas em idéias simplificadas. O desafio do pesquisador é, portanto, perceber que diferentes combinações de idéias-unidade produzem pensamentos distintos, de acordo com o contexto histórico.¹⁶

Já Christopher Hill parte da premissa de que “uma grande revolução não pode ocorrer sem idéias; para matar ou morrer, a maioria dos homens precisa acreditar intensamente em algum ideal.”¹⁷ A novidade de sua pesquisa consiste em dar destaque a

¹⁵ DARNTON, Robert. “História intelectual e cultural”. In DARNTON, Robert. *O beijo de Laumorette*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.

¹⁶ LOVEJOY, Arthur. *A grande cadeia do ser*. São Paulo: Palíndromo, 2005.

¹⁷ HILL, Christopher. *As origens intelectuais da Revolução Inglesa*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1992, p.8.

outros grupos que antes não eram incluídos entre os protagonistas pensantes desse processo – evitando, portanto, esquemas simplistas que colocam como atores principais os homens com *status* reconhecido. “Quando se conhece aquilo que se vai explicar, é sempre fácil elaborar seqüências de causas. (...) [Entretanto,] *as idéias não avançam simplesmente por sua própria lógica*¹⁸.” [grifos meus] Dessa forma, deixa claro também que acredita na maleabilidade das idéias e na flexibilidade social dos grandes pensadores.

Na perspectiva da discussão sobre a história das idéias, foi cunhado o conceito de ideologia. Tal conceito é fundamental para minha pesquisa, já que está voltado para o reconhecimento da importância das idéias e das representações para a construção de normas de ação – ou seja, na vinculação do comportamento humano com seu universo simbólico.¹⁹ Logo, vê-se a importância de, no estudo dos processos culturais em nossa sociedade, incorporar a dimensão política que esses fenômenos assumem. Percebe-se que ideologia diz respeito à formulação de propostas políticas de transformação ou manutenção da ordem social no sentido de assegurar a dominação de uma classe sobre a outra.

Nesse sentido, é natural perguntar-se “[como] uma ideologia torna-se dominante no meio intelectual numa data dada”.²⁰ Desse modo, Jean-François Sirinelli nos lembra a necessidade do estudo do comportamento político dos intelectuais, a fim de compreender como surgiam as idéias entre eles. Entretanto, o historiador ressalta a importância de os pesquisadores não se limitarem apenas às trajetórias dos “grandes” intelectuais; para ele, os intelectuais de menor notoriedade e também aqueles que habitam a camada mais escondida dos “despertadores” – que sem serem obrigatoriamente conhecidos, representaram um fermento para as gerações seguintes – merecem uma atenção especial. Acredito que Tinhorão represente esta última categoria de intelectuais, e portanto desejo dar a devida valorização à sua atuação no campo das idéias.

Assim sendo, Jacques Julliard afirma que na fronteira entre a história das idéias

¹⁸ Idem, p.9.

¹⁹ DURHAM, Eunice R. “Cultura e Ideologia”. In *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 27, n. 1, 1984, p. 71.

²⁰ SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 236.

políticas e a história dos intelectuais, se abre ao pesquisador um vasto campo de pesquisa. Segundo Julliard, a exploração deste campo poderá ser feita pela reinserção dessas idéias no seu ambiente social e cultural, e por sua recolocação em um determinado contexto histórico. Por fim, vê-se também a relevância de se estudar o caminho percorrido por estas idéias – das cúpulas da *intelligentsia* até a sociedade civil – e analisar, por um lado, sua influência sobre a comunidade nacional, e por outro, de maneira mais geral, sua absorção – ou não – pela cultura política da época. Nesse sentido, para compreender melhor o conceito de cultura política, é importante enfatizar a revalorização dos estudos sobre História Política e História Cultural, principalmente as suas promissoras aproximações.

O conjunto de renovações por que passou a historiografia política e cultural retomou “o grande tema da questão social, recusando a predominância de um enfoque socioeconômico mais estrutural, passando a privilegiar abordagens que ressaltavam variáveis políticas e culturais, para um melhor entendimento das relações sociais construídas entre dominantes e dominados”.²¹ Dessa forma, o conceito de cultura política, surgido na confluência dessas duas variáveis, se distancia da possibilidade de generalizações e formalizações dos processos sociais, já que estes, sendo sempre históricos, não podem ser bem compreendidos sem o devido destaque de sua dimensão “interna”.

Os conceitos fundamentais para o meu trabalho são: ideologia, cultura política, identidade nacional e música. Utilizarei tais métodos e conceitos oferecidos a fim de avaliar a dimensão e o alcance das idéias políticas de José Ramos Tinhorão na época privilegiada pelo estudo.

Metodologicamente, a dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo, *Questão nacional: um tema em debate*, apresenta a trajetória intelectual de José Ramos Tinhorão, a partir da caminhada histórica do conceito de nacionalismo no Brasil, que abrange temporalmente o nascimento do jornalista até sua demissão do *Jornal do Brasil*, em 1982. Julgo ser necessária também uma discussão sobre o papel da música popular enquanto instrumento de participação política. Nesse capítulo, darei destaque às

²¹ GOMES, Ângela de Castro. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões.” In: BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Fátima & SOIHET, Rachel. *Culturas políticas: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

transformações ocorridas na relação entre Estado e sociedade no Brasil, e seus desdobramentos no campo cultural. Assim, pretendo também contextualizar as diversas direções tomadas pelos conceitos de nacional e popular na construção de uma identidade brasileira, com atenção especial à idéia de música popular. Desejo, dessa forma, conhecer as idéias desse jornalista, inserindo-as em seu contexto histórico e reconhecendo, portanto, a necessidade de avaliar o despertar e a consolidação desse intelectual e do seu ideário.

No segundo capítulo, *Samba se aprende no jornal (1961-1962)*, farei uma avaliação dos seus artigos publicados entre os anos de 1961 e 1962, da coluna “Primeiras lições de samba”, do *Jornal do Brasil*. Esse período foi marcado por um florescimento cultural no país, que refletiu as discussões sobre o papel da cultura como agente promotor da transformação social. Nesse sentido, os debates sobre a importância do samba como símbolo da brasilidade em oposição à penetração de ritmos estrangeiros se acirraram. A intenção é compreender o ideário de Tinhorão a partir de seus escritos no período, que buscavam explicar as origens deste ritmo brasileiro.

A *Música Popular de Tinhorão (1974-1982)*, título do terceiro capítulo, abordará a coluna “Música Popular”, publicada entre 1974 e 1982, também no *Jornal do Brasil*. Com as mudanças no panorama cultural do país na década de 1970, muda também o tom dos artigos de Tinhorão – tema que terá grande destaque no capítulo. Objetivo, dessa maneira, acompanhar as modificações no seu ideário decorrentes da ruptura histórica do golpe civil-militar do ano de 1964, levando em consideração as permanências e descontinuidades presentes em sua obra. Esse momento representou mudanças no cenário político e cultural do país e, dessa forma, pretendo compreender o posicionamento de Tinhorão diante de tais transformações, dando destaque às críticas feitas pelo jornalista aos principais artistas brasileiros e também às sofridas pelo próprio.

CAPÍTULO I – A QUESTÃO NACIONAL: UM TEMA EM DEBATE

*Evidentemente, você não pode se despir inteiramente da sua identidade. Morar num determinado país, falar uma determinada língua e conviver, desde a infância até a idade da criação com determinadas circunstâncias e coisas típicas daquilo, te dão uma identidade. Essa identidade transparece na criação, inegavelmente.*²²
(José Ramos Tinhorão)

José Ramos Tinhorão é um jornalista cuja trajetória foi marcada por sua contundente postura nacionalista ante os debates sobre o caráter da cultura brasileira. Sua densa pesquisa sobre a música popular do Brasil lhe permitiu o acúmulo de conhecimento sobre o assunto. Herdeiro, em parte, do pensamento folclorista, ocupa um lugar destacado na historiografia da música brasileira, não só pela sua grande produção bibliográfica, como também pela sua veia polemista. Recentemente, seu grande acervo foi doado e organizado pelo Instituto Moreira Salles, sob sua supervisão, e passou a ser uma referência para estudos sobre música popular brasileira.²³

As idéias do jornalista são representativas de determinado pensamento brasileiro que tem origens na década de 1920. Entretanto, podem ser colocadas determinadas questões: de onde vieram tais idéias? Que caminhos elas percorreram? Que discussões suscitaram? O que significava ser nacionalista no Brasil desse período?

A partir de tais problemáticas, buscarei captar o despertar da idéia de brasilidade, associada à trajetória intelectual de José Ramos Tinhorão. Nessa perspectiva, traçarei um painel do conceito de nacionalismo no Brasil, desde a década de 1920 até os anos de 1980 – período que cobre o nascimento do jornalista até sua saída do *Jornal do Brasil*. Pretendo aqui contextualizar as idéias desse jornalista, reconhecendo, portanto, a necessidade, antes de tudo, de avaliar a consolidação desse intelectual e do seu ideário.

²² José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, abril/2000, TV Cultura)

²³ De acordo com o site do Instituto Moreira Salles, www.ims.com.br: “Uma das principais discotecas brasileiras, com gravações de grande importância histórica e artística reunidas pelo jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão. Formado por 6,5 mil discos de 76 e 78 rpm (gravados e lançados no mercado fonográfico entre 1902 e 1964) e 6 mil discos de 33 rpm (comercializados entre 1960 e meados da década de 1990), conhecidos como long-play's, o acervo possui também uma importante biblioteca, com livros e documentos raros sobre a música e a cultura popular urbana no Brasil.” São 49747 resultados para a pesquisa em Biblioteca e 14787 para a busca em Música.

Ser brasileiro no Brasil

O tema da cultura brasileira e da identidade nacional no Brasil permanece como um antigo debate, constituindo “uma espécie de subsolo estrutural que alimenta toda a discussão em torno do que é nacional”.²⁴ Tais estudos centram-se na idéia de que toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior. Renato Ortiz questiona, entretanto, a insistência na busca de uma identidade brasileira em contraposição ao estrangeiro. Para ele, a identidade possui ainda sua dimensão interna. “Dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos”.²⁵

Nesse sentido, é interessante destacar que a problemática da *cultura brasileira* tem sido uma questão eminentemente política. Segundo Ortiz, “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro [...] Na verdade, falar em cultura brasileira é falar em relações de poder”.²⁶ E mais: a cultura, enquanto arena de conflitos, está em constante reelaboração simbólica. Neste processo, o *intelectual* tem um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo.²⁷ José Ramos Tinhorão desempenhou tal função, reinterpretando a realidade cultural em seus artigos de jornal.

Desde o século XIX, um dos traços mais enfatizados do perfil histórico das relações entre cultura e política no Brasil é a questão da identidade. Ao longo do século seguinte, este foi o fio condutor de um longo debate, em busca de uma definição do que seria “ eminentemente brasileiro”. Para tanto, foi preciso diluir o tênue e problemático limite entre os conceitos de nacional e popular.²⁸

A década de 1920 foi um grande marco dessas discussões. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, o prestígio da Europa no Brasil diminuiu sensivelmente – em especial o da França, até então grande modelo cultural. Nas palavras de Monica Velloso:

²⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7.

²⁵ Idem, pp. 7-8.

²⁶ Idem, p. 8. Aqui, não numa visão simplificadora da relação entre Estado e sociedade, mas de acordo com a visão ampliada de poder em Foucault, na qual os “micropoderes” exercem, de fato, a dominação. Ver FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1982 (3ª edição).

²⁷ SIRINELLI, Jean François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 237.

²⁸ COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. O sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002, p. 51.

“a idéia de progresso indefinido da Europa como centro do mundo desmoronou como um castelo de areia batido pelas ondas do mar. Foi então que começou a se delinear a idéia de que o futuro estava num novo continente – a América – agora na mira das profecias sociais. (...) Na época havia uma preocupação unânime: criar a nação.”²⁹

Surgiu, assim, um sentimento de otimismo entre as classes dominantes. Muitos viam o país como uma criança cheia de vida e de planos para o futuro. Porém, qual seria o alicerce cultural para a construção desse país? Depois de tanto tempo usando paradigmas europeus, era preciso criar novos critérios, “voltar às próprias raízes e começar a se valorizar enquanto nacionalidade”.³⁰ Afinal, segundo Eric Hobsbawm³¹, o fim da Grande Guerra acirrou os nacionalismos. Era a hora de cada país investir em suas próprias potencialidades. O ponto de partida seria voltar as atenções para sua própria realidade e história. No Brasil, em 1919, Lima Barreto fazia um alerta: “Nós não nos conhecemos uns aos outros dentro do nosso próprio país”.³²

O principal critério para esse novo processo de autoconhecimento do país seria a inserção no chamado “mundo moderno”. Mas se este era um conceito europeu, como seria a modernização do Brasil? O país, sob o regime republicano, ainda estava imerso numa realidade rural e com práticas políticas muito atreladas às oligarquias regionais. Evidenciando as diferenças sociais, culturais e econômicas na própria capital e dentre as diversas regiões brasileiras, despontaram diversos movimentos de descontentamento popular, como as Revoltas da Vacina e da Chibata, e as Revoltas de Canudos e Contestado. De acordo com Monica Velloso, “as regiões estavam tão distantes que formavam verdadeiras ilhas culturais”.³³

Nesse sentido, Margarida de Souza Neves destaca a proliferação dos ideais de modernidade do início do século XX na Europa em contraste com a tradicional e estagnada vida nas propriedades rurais no Brasil nesse período.³⁴ A autora frisa que

²⁹ VELLOSO, Monica. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 28.

³⁰ Idem, p. 31.

³¹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos – o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³² VELLOSO, Monica. Op. cit., p.30.

³³ Idem, p. 33.

³⁴ NEVES, Margarida. “Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX.” In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo do*

apesar de os intelectuais da República acompanharem muitas das idéias de modernidade – que se concentravam na capital Rio de Janeiro, tentando imitar os valores e os códigos da sociedade européia, símbolos da civilização – terminaram por protagonizar mais uma transformação sem mudanças substantivas na História brasileira.

A elite mantinha-se no poder, sob novas formas. Paulo Sérgio Pinheiro mostra também as diferentes maneiras encontradas pelo Estado republicano para manter firmes as “rédeas do poder”: sucessivos decretos e leis de expulsão e de repressão ao anarquismo, facilitados pelas declarações de estado de sítio, validavam o arbítrio regular da polícia. Apesar de já terem sido formuladas durante a Primeira República algumas leis que atendiam certos anseios da classe trabalhadora, o Estado criou mecanismos que garantissem, por sua vez, o controle destes grupos sociais, constituindo-se, gradativamente, num “regime de exceção legal”.³⁵

Embora esse tenha sido um período de organizações de trabalhadores ainda muito frágeis – as atividades industriais estavam num estágio incipiente e os operários eram pouco numerosos – elas conseguiram disseminar uma experiência de reivindicações, consolidando ideais e práticas de luta entre os trabalhadores. Angela de Castro Gomes lembra que mesmo que suas conquistas tenham sido pequenas e efêmeras, pode-se afirmar que, ao final da Primeira República, existia uma figura de trabalhador brasileiro que lutava por uma nova ética de trabalho e por direitos sociais que regulamentassem o mercado e o trabalho. Foi usando o que existia em termos de direitos civis e políticos que os trabalhadores atuaram em sindicatos e partidos e formularam estratégias para a ampliação de seus direitos.³⁶

Assim, se os governantes da Primeira República buscaram controlar a classe trabalhadora por meios autoritários, os populares, por sua vez, também encontraram outras formas de se fazer representar e ser visto pelo governo como parte integrante da sociedade brasileira. Rachel Soihet dá destaque às festas populares enquanto

liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930. V. 1. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

³⁵ PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil (1922-1935)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

³⁶ GOMES, Angela de Castro. *Cidadania e direitos do trabalho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

manifestações de resistência cultural e construção de cidadania pelas classes populares, desde os primórdios da República.³⁷

A autora afirma que no Rio de Janeiro, durante a Primeira República, apesar de toda a repressão, tais grupos demonstraram sua resistência a situações que lhes eram opressivas. Para estes segmentos excluídos, o carnaval em especial representou uma possibilidade de participação social da qual souberam aproveitar. Não foram passivos e nem ficaram à mercê de forças históricas externas e dominantes, desempenhando um papel ativo na criação de sua própria história e na definição de sua identidade cultural. Papel este desempenhado nos carnavais de 1890 a 1945, bem como em festas religiosas como a Festa da Penha.³⁸

As manifestações populares, nas quais ganhava espaço a cultura negra, são vistas pela elite intelectual com profundo desagrado num contexto em que predominavam as crenças quanto à superioridade racial e social, com vistas ao avanço civilizatório. Todavia, os populares não aceitavam tal discriminação, reforçando suas manifestações culturais e garantindo a expressão de sua cultura – que se configurava como principal veículo de coesão e de construção de uma identidade própria, particularmente num contexto que negava o reconhecimento de seus direitos.³⁹

Apesar de muitos autores considerarem, de forma simplista, a festa como uma válvula de escape para as tensões do cotidiano, permitida, controlada e estimulada pelos grupos dominantes, a autora afirma que práticas subversivas como brincadeiras, deboche, riso guardam um conteúdo político considerável e revelam a consciência pelos populares da relatividade das verdades e das autoridades no poder. As impossibilidades efetivas de superação imediata dos problemas do dia-a-dia levaram-nos a privilegiar o campo cultural e as formas metafóricas como cerne da resistência.

Diante de tal realidade, estava posto o desafio de tentar, na medida do possível, equalizar as diferenças em nome de um projeto modernizador. Surgia então o movimento modernista, como resposta às mudanças por que passava o país. Monica

³⁷ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

³⁸ Idem.

³⁹ Rachel Soihet, em consonância com o conceito de “circularidade cultural” de Carlo Ginzburg, acrescenta que o processo não foi unilateral, destacando as diversas trocas culturais entre as manifestações dos segmentos “de baixo” com os “de cima”. Ver GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Velloso lembra que o Modernismo acabou acontecendo nas grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, embora também tivesse absorvido influências de outras cidades.

“Durante a década de 1920, em Belo Horizonte, Cataguazes, Salvador, Teresina, Porto Alegre e Belém, pipocaram manifestos, jornais e revistas. Apesar de defenderem idéias diferentes, essas publicações expressavam uma inquietação social – o que era muito positivo. Todos se debruçavam sobre uma mesma questão: o caráter nacional brasileiro”.⁴⁰

Grande símbolo deste movimento foi a Semana de Arte Moderna, ocorrida entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, em São Paulo. Reunindo artistas e intelectuais da cidade e também da capital federal, teve o objetivo de reunir aqueles que defendiam uma nova visão de país e da arte, moderna e brasileira. Mesclando características da cultura europeia e brasileira – como a negra e a indígena – nas apresentações de música, poesia e arte, os modernistas objetivavam mostrar às elites que a cultura brasileira não era selvagem nem bárbara, e que seus elementos originais tornavam-na especial e única. O artista precisaria estar atento ao povo, aos seus valores e às suas mais diversas formas de manifestação. A idéia de um Brasil já pronto e idealizado não interessava aos intelectuais modernistas.⁴¹

Sobre o caso específico da música, desde o final do século XIX, já existiam no Brasil importantes esforços de valorização e resgate da “música popular”, acompanhando de perto as polêmicas criações sobre o caráter nacional brasileiro com a implantação do regime republicano.⁴² Com o movimento modernista dos anos de 1920, passou-se a buscar um pensamento analítico que desse conta da pluralidade, da polifonia de sons que constituíram as bases sociológicas e estéticas da música brasileira, sobretudo de matiz urbana. O impulso para a produção historiográfica sobre a questão da música no Brasil, segundo Arnaldo Contier, intensificou-se com o debate no seio do Modernismo, sobretudo nas obras de Mário de Andrade e Renato de Almeida, ao longo

⁴⁰ VELLOSO, Monica. Op. cit, p. 34.

⁴¹ Idem.

⁴² Ver CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

dos anos de 1920 e 1930.⁴³ As obras do jornalista José Ramos Tinhorão dariam continuidade a tal vertente de pesquisa sobre a música popular, anos depois.

A música, como foco de atrativos que se presta a variadas utilizações e manipulações, é “instrumento de trabalho, meio de acesso ao sentido para além do verbal, recurso de fantasia e compensação imaginária, meio ambivalente de dominação e de expressão de resistência, de compulsão repetitiva e de fluxos rebeldes, utópicos, revolucionários”.⁴⁴ A utilização da música pelas mais diversas sociedades envolve inúmeros e complexos índices de identidade e de conflito, tornando-a amada, repelida, endeusada ou proibida. Em se tratando da música popular, uma mesma canção pode assumir significados culturais e efeitos estético-metodológicos distintos, dependendo do suporte analisado: sua partitura original, seus registros em fonograma ou suas *performances* gravadas em vídeo.

É importante ressaltar que a música também tem um papel relevante na relação entre *cultura e política*: “ela atua, pela própria marca do seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais a forças psíquicas”.⁴⁵ Tal perspectiva rompe com a noção de uma história enclausurada em si mesma, que girava em torno somente de seus objetos tradicionais. Até um período relativamente recente, as pesquisas sobre a música constituíam um objeto marginal – exceto para os especialistas no campo de incidência específico; atualmente, assiste-se à ampliação de seu raio de alcance. Elas vêm conquistando, gradativamente, o seu espaço na academia. Historiadores e cientistas sociais, em particular, acabaram se beneficiando do diálogo com profissionais de outras origens, incluindo aqueles de formação estritamente musical. Assim, ficou evidenciada “a importância da incorporação do material musical, em forma de partitura, fonograma ou vídeo pelos historiadores, operação que não é tão simples do ponto de vista metodológico”⁴⁶.

Nesse período, pelo menos quatro eixos básicos se entrecruzavam: a questão da brasilidade; o problema da identidade nacional; os procedimentos pelos quais deveria ser

⁴³ CONTIER, Arnaldo Daraya. "Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)". In: *Revista Música*, São Paulo, maio /1991.

⁴⁴ WISNIK, José Miguel. "Algumas questões de música e política no Brasil". In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira - Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992. p. 115.

⁴⁵ WISNIK, José Miguel. Op. cit. p. 114.

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. "Fontes audiovisuais: a história depois do papel". In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 254.

pesquisada e incorporada a “fala do povo” (folclore); e os projetos ligados aos modernismos musicais.⁴⁷ Para Mário de Andrade, a preocupação era encontrar uma identidade musical e nacional para o Brasil na qual se destacasse traços da música popular perceptíveis desde finais do século XVIII, quando já podiam ser notadas “certas formas e constâncias brasileiras” no lundu, na modinha, na sincopação das músicas. Mais tarde, ao longo do século XIX, verificou-se a fixação das danças dramáticas, como os reisados, as cheganças, os congos e outras manifestações folclóricas. Finalmente, em relação às primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade afirmava que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora”.⁴⁸

Em seu *Ensaio sobre a música popular brasileira*, de 1928, ele inaugurou o que se convencionou chamar de “modernismo musical” – do qual, acredito, José Ramos Tinhorão seja, em parte, herdeiro. Dando suporte teórico-metodológico aos compositores, Mário de Andrade propunha o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o Brasil e apontava a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição fundamental para o ingresso e a permanência do artista na república musical. Se o país estava em busca de suas raízes, a música poderia ser um meio representativo de sua cultura. De acordo com José Miguel Wisnik, nesse movimento:

“a oposição é clara entre a arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (isto é, a música nacionalista), e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas. Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do modernismo musical bateu nessa tecla: (re)negar a cultura popular *emergente*, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detenção pura da fisionomia oculta da nação.”⁴⁹

⁴⁷ NAPOLITANO, Marcos. & WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Vol. 20, n. 39, 2000.

⁴⁸ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: J. Chiarato & Cia, 1928.

⁴⁹ WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo).” In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1982, p. 133.

Nesse contexto, afirmou Mário de Andrade: “Nosso populário sonoro honra a nacionalidade”.⁵⁰ Referindo-se às virtudes autóctones e “tradicionalmente nacionais” da música rural, defendia que essa raiz serviria de base à pesquisa de expressão artística brasileira, sendo cuidadosamente separada da “influência deletéria do urbanismo”, com sua tendência à degradação popularesca e à influência estrangeira.

Para ele, o popular estaria valorizado na medida em que oferecesse a matéria-prima para se esboçar os traços gerais da identidade brasileira.⁵¹ Neste sentido, o folclore contribuiria para a manutenção da identidade nacional na medida em que exerceria uma pressão na direção do passado. A busca da tradição, cotejada com a perspectiva da modernidade, deveria construir um idioma musical próprio, que não se resumia somente ao culto folclorista. Mário de Andrade acreditava que a pesquisa do material folclórico-musical deveria preparar, no plano da criação, a diluição do material popular no campo da expressão nacional, visando a constituir as bases de elaboração de uma música pura, de formas renovadas. Dessa forma, o autor negava o exotismo, ufanismo ou reducionismos folclóricos, como procedimentos de criação a partir do popular. Havia nele a preocupação de estabelecer as bases de um material musical que trouxesse em si a fala da brasilidade profunda. Nesse sentido, José Miguel Wisnik afirma:

“Está formada a cadeia conflitual bem típica da discussão brasileira: a conjunção entre o nacional e o popular na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva conta o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de ruptura lançados pela vanguarda estética e múltiplas e pelo mercado cultural (onde, no entanto, foi se aninhar e proliferar em múltiplas apropriações um filão da cultura popular).”⁵²

A relação entre o nacional e o popular, esboçada no início do século XX, tornou-se, portanto, questão central na década de 1920, e se aprofundou ao longo da década de 1930. Tal debate expressou um tempo de profundas reviravoltas sociais e de mudança de valores no cenário internacional. Nesse período muda também a relação entre agricultura e indústria, campo e cidade, Estado e sociedade e começa a mudar a

⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

⁵¹ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

⁵² WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo).” Op. cit., p. 134.

própria inserção do indivíduo na sociedade. É com este panorama que se pode entender o movimento revolucionário de 1930.

Nesse contexto, ainda no *Ensaio sobre a música popular brasileira*, Mário de Andrade afirmara: “o brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episódicas e de defeitos permanentes”.⁵³ O tom elitista de tal afirmação parecia pedir um movimento político que atacasse o problema nacional em várias frentes, tendo a música um lugar privilegiado nesse quadro, já que constatava uma espécie de doença da cultura – a incapacidade de afirmar a potencialidade produtiva da sociedade. A “cura” viria por meio da utilização das “reservas de caráter nacional adormecidas na música popular”. Nessa operação desalienante, o intelectual letrado ficaria no centro imaginário, de onde procuraria reger o coro nacional, levando-o à unidade harmônica. Seu papel seria fundamental, assim, na conscientização da sociedade.⁵⁴

Particularmente na República, os intelectuais voltam a atribuir-se o papel de guia na condução do processo de modernização da sociedade brasileira. É a partir da década de 1930 que eles passam sistematicamente a direcionar sua atuação para o âmbito do Estado, tendendo a identificá-lo como a representação superior da idéia de nação. Percebendo a sociedade civil como corpo conflituoso, indefeso e fragmentado, os intelectuais corporificam no Estado a noção de ordem, organização, unidade. Como destaca Monica Velloso, tal ideário converge para um mesmo ponto: a solução autoritária e a desmobilização social.⁵⁵

Assim, sob esse enfoque, é importante refletir sobre o papel e o poder dos intelectuais – de que forma eles têm, em determinado período, influído nos acontecimentos. O exame destes agentes políticos também está impregnado de um forte teor ideológico, no qual o pesquisador, bem ou mal ele próprio um intelectual, está imerso. Portanto, a esses historiadores, cabe a tarefa de destacar a função do intelectual na sociedade.⁵⁶

Porém, durante um certo tempo, os intelectuais ocuparam, na historiografia, um

⁵³ Idem, p. 146.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ VELLOSO, Monica. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo do Nacional-Estatismo*. V. 2. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

⁵⁶ SIRINELLI, Jean François. “Os intelectuais”. Op. cit. p. 241.

lugar secundário, já que constituíam um grupo social de contornos vagos. Tal historiografia experimentava um entusiasmo pelas “massas” no qual os intelectuais não podiam se inserir devido ao seu número reduzido e comumente associado às elites. Entretanto, a própria mudança do *status* dos intelectuais nas representações coletivas a partir de 1945, fez com que estes ocupassem um lugar de maior visibilidade no estudo da história. “Quando o intelectual começou a descer de seu trono, (...) sua história pôde se tornar uma história em majestade”.⁵⁷

A tradição de análise da história intelectual no Brasil é marcada por alguns consensos: da “torre de marfim”⁵⁸ vigente na virada do século XIX para o XX, o intelectual aderiu ao sentido de missão que se expressou nos seguintes termos: numa pedagogia cívica, centrado no Estado (anos de 1920/30) ou numa pedagogia crítica que se expressa pelos movimentos e instituições da sociedade civil, nos anos de 1950/60, ainda que em última instância o Estado continuasse a ser visto como sujeito privilegiado da história. Em ambos os períodos, expressão estética e pensamento social andavam lado a lado na construção da nação-povo brasileira e seu lugar na modernidade ocidental.

A chegada de Getúlio Vargas ao poder, com a Revolução de 1930, marcou a ampliação do intervencionismo do Estado ao gosto de certos intelectuais. Se, historicamente, uma das preocupações fundamentais dos intelectuais era a construção do nacionalismo, agora eles passariam a situar sua tarefa nos domínios do Estado. O projeto implantado após 1930, conhecido como “modelo nacional-estatista”⁵⁹, via no Estado o principal agente promotor do desenvolvimento econômico do país.

Com o aprofundamento das medidas autoritárias de Vargas, é implementado o Estado Novo (1937-1945), autoproclamado “salvador da nacionalidade”. Daquele momento em diante, o Estado marca presença em amplos domínios da vida social; portanto, não existia razão para o intelectual manter o antigo posicionamento de rivalidade com o Estado ou insistir na marginalidade. O Estado, então, se transformava no “tutor” da intelectualidade, ao se identificar com as mais diversas forças sociais. Dessa forma, o intelectual é eleito o intérprete da vida social, pois é capaz de transmitir

⁵⁷ Idem, p. 240.

⁵⁸ VELLOSO, Monica. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. Op. cit.

⁵⁹ REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo & PATTO, Rodrigo (orgs.) *O golpe e a ditadura 40 anos depois*. Bauru: EDUSC, 2004.

as múltiplas manifestações sociais, além de captar o “subconsciente coletivo” da nacionalidade, trazendo-as para o seio do Estado, que irá discipliná-las e coordená-las.

O Brasil, até então basicamente agrário, foi-se transformando em uma nação urbana e industrial. Promotor da industrialização e interventor nas diversas esferas da vida social, o Estado liderado por Vargas passou a ser o agente fundamental da modernização econômica. Buscando forjar um forte sentimento de identidade nacional, condição essencial para o fortalecimento do Estado, o regime varguista inauguraria uma nova relação com a classe trabalhadora, investiria na cultura e na educação, contando com o auxílio dos chamados “intelectuais-profetas”, como classifica Monica Velloso.⁶⁰ Essa categoria de intelectual, identificados por sua capacidade de prenunciar as grandes mudanças históricas, tornou-se porta-voz do discurso modernizante e nacionalista do Estado.

Além disso, a intervenção estatal, característica da Era Vargas, inaugurou uma nova relação entre Estado e classe trabalhadora. Na visão de Angela de Castro Gomes, o Estado varguista resgatou a auto-imagem e os valores construídos e defendidos pelos próprios trabalhadores na Primeira República, dando-lhes novos significados e apresentando-os como seus. Paralelamente, tais benesses eram apresentadas como uma atitude altruísta do líder político clarividente que, em contrapartida, exigia reconhecimento e fidelidade. A autora, partindo do princípio de que a formação de uma classe trabalhadora nunca deve ser abordada somente como um fenômeno econômico, mas também político e cultural, prefere, assim, usar o conceito de “pacto trabalhista”. Tal noção combinava, para ambos os lados, ganhos materiais e simbólicos, sendo que estes últimos se constituíam no eixo sobre o qual se apoiava a relação social entre trabalhadores e Estado.⁶¹

Dessa forma, no mundo do trabalho, o operário buscava representatividade com o apoio estatal; no campo cultural, segundo Rachel Soihet, a experiência de resistência dos tempos da Primeira República permanecia. Entretanto, neste momento o Estado também se apropriou da cultura popular como forma de inseri-la no projeto de nacionalidade que ambicionava efetivar. Deste modo, Vargas passou a apoiar as mais

⁶⁰ VELLOSO, Monica. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. Op. cit.

⁶¹ GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. 3ª edição.

diversas manifestações populares, como o futebol, a capoeira e o samba, especialmente a organização e o financiamento do carnaval e das escolas de samba.⁶²

Nos diversos depoimentos de sambistas em fins da década de 1920 e, principalmente, nos anos 1930, há referências ao comparecimento de políticos aos locais que sediavam as escolas de samba, em contraposição ao preconceito que antes vigorava.⁶³ Os populares, fortalecidos por sua longa resistência, passaram a ampliar especialmente sua área de atuação. Para tanto, aceitaram adaptar-se a um comportamento mais condizente com a nova realidade política, em busca de maior reconhecimento por parte da sociedade. Os negros tiveram papel preponderante na construção desta cultura, que passou posteriormente a caracterizar toda a sociedade. Dessa convergência de interesses resultou o predomínio popular do carnaval, tornando-se o samba sua música característica.

Assim, a percepção de que a música brasileira ocupava um espaço menor nos meios de comunicação, tornou-se uma fonte de preocupação para um conjunto de homens da imprensa, dado o temor pela internacionalização e perda de referenciais para a cultura nacional. As atenções se voltaram para o estabelecimento de uma linguagem nacional para a canção, tão forte na virada dos anos 1930 para os anos 1940, mas que parecia desaparecer do cenário artístico, sobretudo das programações das rádios.

Neste momento, o debate nascido ainda nos anos 1930, sobre a necessidade de se estabelecer a raiz e a autenticidade do samba, como eixo principal da música brasileira, ganhou nova força, entre alguns homens de imprensa. A preocupação em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais do “povo brasileiro” reuniu intelectuais de vários setores e a música brasileira tornou-se objeto de um amplo debate. Esses personagens tinham em comum a preocupação em preservar a memória musical do Brasil – principalmente o Rio de Janeiro, visto como microcosmo da nação – sobretudo o material musical criado nas décadas de 1920 e 30.⁶⁴ José Ramos Tinhorão iria resgatar tal debate décadas depois.

⁶² SOIHET, Rachel. Op. cit.

⁶³ Idem.

⁶⁴ NAPOLITANO, Marcos. & WASSERMAN, Maria Clara. Op. cit.

A revista-opereta *Canção brasileira*⁶⁵, de 1933, parece sintomática desse período e uma metáfora significativa das discussões sobre identidade nacional. A personagem-título é filha da Modinha e do Lundu; porém, é raptada, ainda recém-nascida, pelo trio Flauta, Cavaquinho e Violão, que a levam para o morro – na crença de que ela seria mais feliz entre os populares. A Canção se apaixona pelo Samba, por sua vez filho de Maxixe. Quando reencontrada por sua mãe, anos depois, tem seu amor ameaçado pelo Tango, sedutor latino. Convencida a voltar para a cidade, apesar de sua paixão pelo Samba, comove os moradores do morro, que se mobilizam para resgatá-la. O Samba, assim, consegue reconquistá-la, fazendo o papel de mediador entre o morro e a cidade. Como afirma Marcos Napolitano: “De maneira despretensiosa, mas nada ingênua, essa opereta expressava uma tradição inventada, uma ideologia de nacionalidade musical, uma forma de pensar e fazer música.”⁶⁶

Os gêneros musicais e os instrumentos citados na opereta faziam alusão aos séculos XVIII e XIX e eram vistos como parte da tradição musical brasileira. Portanto, tal obra construía um elo com o passado em busca de uma nova linguagem musical e também uma justificativa para a importância do samba como símbolo da nação brasileira. Era preciso, naquele momento, uma delimitação dos gêneros genuinamente brasileiros, que expressariam o nacionalismo idealizado pelos intelectuais. Isso porque até o final dos anos de 1920, o samba era apenas um dos gêneros entre tantos outros que faziam parte do catálogo fonográfico da capital Rio de Janeiro.

Após uma onda de músicas regionais, como a sertaneja, que fez sucesso devido ao nacionalismo ufanista da Primeira República – cuja grande característica era a exaltação da natureza exuberante e da diversidade do povo brasileiro – passou-se a dar atenção também aos ritmos associados à cultura popular urbana. O popular não era completamente rejeitado pelas elites, desde que ficasse restrito à esfera do lazer. Por ser considerado “exótico”, poderia ser incorporado aos momentos de diversão nos grandes salões.

Assim, no processo de criação de uma linguagem moderna para a música popular, “esse exotismo cedeu lugar a fusões originais, despojadas, pontes diretas entre o

⁶⁵ Opereta de Luis Iglesias e Miguel Santos.

⁶⁶ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 9.

local e o cosmopolita, buscando uma poética do cotidiano que pudesse expressar a afirmação da nova nacionalidade”.⁶⁷

Para Hermano Vianna, o samba foi um fator de grande destaque na identificação de “o que é ser brasileiro”, tendo sido elevado ao status de símbolo nacional favorecido por um contexto cultural em que ganhava força o interesse por “coisas nacionais”.⁶⁸ Dessa forma, o samba teria chegado à sua condição de símbolo da nação, o que teria sido possibilitado, na prática, pela ação de “mediadores culturais”, que levariam fragmentos da “cultura popular” a uma “cultura de elite”. Esta desconhecera em boa parte os elementos daquela. Marcos Napolitano corrobora com essa tese, aprofundando-a. Embora a mediação tenha sido um fator primordial para a invenção da moderna música popular brasileira, tal prática “não esteve isenta de tensões, encontros e desencontros construtivos”.⁶⁹

De acordo com o autor, essa mediação culminou na coexistência de dois projetos: a busca do prestígio dado pelo público qualificado e a impessoalidade do mercado. A fusão dos dois teria gerado a figura do malandro. Para Napolitano:

“Definido por uma dialética cujo resultado é a neutralidade moral que permite circular entre universos da ordem e da desordem, sem delimitar fronteiras, o malandro situa-se num território ambíguo: pessoalmente, não cultiva a ‘autenticidade’, pois é uma forma de ascensão social do indivíduo desprovido de cidadania e trabalho formal. Entretanto, é visto pelas elites como elo com a ‘autenticidade popular’, para o bem e para o mal”.⁷⁰

A obra de Hermano Vianna peca por conceber o debate sobre a identidade nacional como um privilégio de poucos intelectuais, sem atentar para o fato de que, o Rio de Janeiro vivia intensamente essa discussão, presente na imprensa, no teatro de revista, nos circos e em uma série de veículos que atingiam todos os segmentos da população. A figura do malandro é representativa da “popularidade” desses debates. É importante lembrar a ressalva feita por Jean François Sirinelli em relação à importância de os pesquisadores não se limitarem apenas às trajetórias dos “grandes” intelectuais;

⁶⁷ Idem, p. 22.

⁶⁸ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit., p.27.

⁷⁰ Idem, p.26.

para ele, os intelectuais de menor notoriedade e também aqueles que habitam a camada mais escondida dos “despertadores” – que sem serem obrigatoriamente conhecidos, representaram um fermento para as gerações seguintes – merecem uma atenção especial.

A então capital federal foi o palco privilegiado de uma modernidade musical que, gradativamente, permitiu a mistura de gêneros e formas musicais, costurada pela tradição mulata, ancestral e moderna ao mesmo tempo. Tal como na opereta, o encontro entre essas diferentes tradições musicais, evidenciou a grande característica da cultura brasileira naquele momento: a fusão da cidade e do morro simbolizada no samba.⁷¹

Rio de Janeiro: cidade, palco e identidade brasileira

Nesse momento, o Rio de Janeiro consolida-se como o centro vigoroso de produção de música urbana. E é também quando ocorre o encontro entre José Ramos Tinhorão e a cidade. Nascido no ano de 1928, em Santos, afirmou sempre ter fascínio pela criação popular.⁷² Para ele, a mudança para a então capital federal, em fins da década de 1930, atiçou ainda mais sua paixão pela música brasileira. Tendo morado em Botafogo, segundo o próprio jornalista, um “bairro muito rico culturalmente”, pôde conhecer os antigos compositores cariocas de samba, e começar a apreciar o que seria o seu grande objeto de estudo: a música popular. “Esse pessoal [compositores antigos] parava na esquina da Rua São Clemente com a Praia de Botafogo, numa pracinha que tem ali. (...) Eu assisti roda de pernada nesse larguinho com esses bambas todos. Eu, garoto, achava aquilo o máximo.”⁷³ O garoto José cresce então na grande arena da “brasilidade”, numa cidade em que a cultura popular fervilhava.

O projeto nacionalista do Estado varguista possivelmente influenciou Tinhorão. Ao apropriar-se da cultura popular como forma de inseri-la neste projeto que ambicionava efetivar, tentava rejeitar, portanto, influências externas. Procurou-se, portanto, afirmar um novo gênero musical, que deveria trazer uma marca de origem – o samba – contra outros gêneros reconhecíveis que interferiam na audiência nacional –

⁷¹ Idem.

⁷² *Revista Nossa História*, Ano 2/ nº16 / fevereiro 2005, pp. 40-43.

⁷³ Idem, p. 42.

como o jazz, o bolero e a rumba.⁷⁴ A rejeição a ritmos estrangeiros será a grande marca dos escritos de Tinhorão – embora justificada por um viés marxista, explicitado mais adiante.

O samba também apresentava um viés fortemente político. Setores tanto da esquerda quanto da direita cortejavam o mundo do samba. “Para a esquerda, o samba era a música do povo e deveria ser valorizado como expressão ‘autêntica’, [veículo da consciência de classes]. Para a direita, o samba, por si, era ‘exótico’, mas poderia se tornar música brasileira, desde que ‘higienizado’ e ‘disciplinado’”.⁷⁵

Portanto, de acordo com essa visão das direitas, até mesmo o malandro, já no final dos anos de 1930, também havia sido incorporado pelo Estado. Para o projeto de Vargas, era preciso articular a comunicação entre a nova elite dominante e a massa da população, até então separadas. Justificava-se, assim, o processo de valorização da cultura popular articulada à constituição da cidadania social. O povo deveria ser acolhido por um Estado “novo”, rompendo com o passado político da “velha” República.

Para Vargas, apoiar-se nas manifestações populares era fundamental para o novo Estado que se estabelecia. Por outro lado, os segmentos populares se afirmaram definitivamente, pois encontraram formas alternativas de organização, o que lhes possibilitou também coesão e a legitimação de sua identidade, transformando-se num canal de expressão pública e oficial de suas necessidades, desejos e sonhos.

Por outro lado, nesse período surgiu outra tendência do samba, que Brian McCann denominou de “samba crítico”.⁷⁶ Isso porque seguiu o caminho contrário ao gênero patriótico e serviu cada vez mais como veículo de denúncia das contradições da própria brasilidade, tão enaltecida pelo governo varguista. Desde o florescimento dessa cultura urbana, os comunistas já tentavam uma aproximação com os morros e o samba, pois lá estavam os trabalhadores, a serem *conscientizados* para a revolução socialista. Segundo o historiador norte-americano, o momento entre 1945 e 1955 representou a inclusão definitiva do samba entre os cânones da cultura nacional-popular de esquerda,

⁷⁴ SOIHET, Rachel. Op. cit.

⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. p. 35.

⁷⁶ McCANN, Byan. *Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham, Duke University Press, 2004.

cuja tradição se consolidaria na MPB posteriormente. Para Napolitano, “o nacionalismo, num primeiro momento alimentado à direita, seria incorporado à esquerda, de forma menos xenófoba, mas ainda assim idealizada”.⁷⁷ Tal apropriação caracterizou a obra do jornalista José Ramos Tinhorão. Ele incorporou em seus escritos esse nacionalismo à esquerda, embora tenha sido acusado por muitos de tê-lo radicalizado.

Nessa época, as escolas primárias perpetuavam também a tradição que guiava a modernização da música popular – paralelamente à formatação do samba como música comercial, através do rádio e do disco. Motivos folclorizantes e nacionalistas eram vistos como meio de doutrinação dos alunos, nas aulas de música. Tinhorão lembra, como aluno de escola pública no Rio de Janeiro:

“Chegava a professora de música; claro, se ela vai fazer música em grupo era coral. Então ela ensinava a dividir vozes, ela levava um instrumento pequenininho que chamava diapasão. (...) Então aquele menino pobre que era eu, fiquei sabendo que aquilo era um diapasão. [A professora] me disse que os sons são divididos por altura, que o diapasão determina a altura e tal...Então eu conhecia as diferenças de altura, que as vozes, depois de harmonizadas davam um efeito bonito. Depois todas as escolas, ensaiadas pelas professoras, ensaiavam determinado repertório, ia-se para o estádio do Vasco da Gama – que antes não tinha o Maracanã – era o maior estádio do Rio de Janeiro e tinha um podium armado no centro do campo, aí vinha o Villa-Lobos⁷⁸ e todas as escolas do Rio de Janeiro representadas ali, aí ele regia... (...) *Aquelas coisas meio patrióticas...* Mas então, *ele mobilizava as pessoas indistintamente*, tinha tantas escolas... Pegava aqueles meninos da classe média que o pai botava na escola pública – porque o ensino da escola pública era muito bom. Mas ele podia estudar numa escola paga. Então esse menino era colega de carteira de um outro menino que não podia pagar, mas era tudo vestidinho igual, tinha uniforme.”⁷⁹ [grifos meus]

Tinhorão teve seus primeiros contatos com o ensino formal da música através da escola pública, no período do governo de Getúlio Vargas. Ele parece reforçar o discurso varguista, já que valoriza a oportunidade de alunos de distintas classes

⁷⁷ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. p. 54.

⁷⁸ Sobre Villa Lobos, ver In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1982.

⁷⁹ Depoimento concedido a Juliana Soares em 17.11.1999. In www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0303/0207.html acessado em 28.04.2007.

compartilharem o mesmo espaço, a escola. O jornalista cresceu num momento em que se consolidava a cidadania social, nos termos de T. Marshall⁸⁰.

“Então *era muito democrático*; e o que aconteceu? Depois do período do Getúlio, foi havendo essa política de economizar na área do ensino, porque os capitais tinham que ser aplicados para produção de bens, então a população começou a crescer, o número de vagas foi ficando pra trás, então você teve que diminuir o número de aulas, pra encaixar mais turmas, aumentou o número de alunos e a professora, coitada, fica louca no meio de tanta bagunça... E foi se empobrecendo o ensino”.⁸¹ [grifo meu]

Ao afirmar que tal período tinha características democráticas, mais uma vez Tinhorão mostra a forte influência que a ideologia estadonovista exerceu sobre ele. Democracia para ele, portanto, refere-se a determinados benefícios obtidos pela população no campo social – embora ela não pudesse votar nem tivesse liberdade de expressão. É interessante perceber tais feitos do ideário de Tinhorão, que posteriormente vão marcar sua obra.

No final dos anos 1950, a Bossa Nova⁸² iria abalar toda a estrutura de criação e audição, baseada nos gêneros estabelecidos, na medida em que procurava uma modernização do samba.⁸³ Neste momento, o apelo à tradição ganhava um novo impulso. Tratava-se de recolocar a “evolução” da tradição em harmonia com as marcas de origem.

A euforia bossa-novista

Em março de 1950, estreou no Teatro João Caetano a revista *Bonde do Catete*, com a seguinte sátira:

⁸⁰ GOMES, Angela de Castro. 2002. Op. cit. Tal conceito dá conta dos direitos sociais, previdenciários e trabalhistas. Num período ditatorial como foi o Estado Novo, essa era a dimensão que se dava ao conceito de cidadania.

⁸¹ Depoimento concedido a Juliana Soares em 17.11.1999. Op. cit.

⁸² “A Bossa Nova (caixa alta) diz respeito a esse movimento ou reunião de jovens músicos da zona sul carioca, liderados por Ronaldo Bôscoli, no final dos anos 50, logo, um fenômeno datado. Já a bossa nova (caixa baixa), define o estilo musical criado por João Gilberto com base no ritmo do samba sendo, portanto, atemporal.” In: ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006, p. 75.

⁸³ NAVES, Santuza Cambraia. & DUARTE, Paulo Sérgio. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

“O cenário inicial é a própria Praça Tiradentes, onde um bonde transporta a fina flor da política da época. O detalhe curioso é o percurso: do Estado Novo ao Catete. Outro fato que chama a atenção são as duas passageiras que se misturam aos políticos: uma delas viaja meio às escondidas, a Censura; já a sua companheira, uma senhora gorda e risonha, vai no estribo do bonde se exibindo aos olhos de todos, a Democracia. É clara a alusão ao nosso continuísmo político e ao caráter precário da democracia”.⁸⁴

Neste momento, a urgência em ser moderno generalizou-se por toda a sociedade e passou à esfera do domínio da vida cotidiana. No cenário externo, a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial representara a supremacia da democracia liberal, influenciando, portanto, os países que lutaram a favor dessa aliança. Dessa forma, o contexto histórico de 1945 a 1964 foi um momento decisivo na constituição da democracia brasileira: um período fértil no sentido de participação e reivindicações. A base da idéia de construção de um novo Brasil era o nacionalismo, e as condições para o progresso passavam por reformas estruturais e uma inserção autônoma do país no sistema internacional. Assim, desenvolvia-se e consolidava-se no país uma cultura política identificada com o “nacional-estatismo”.⁸⁵ O período em questão foi também uma fase de polarização de interesses, proliferação de organizações políticas e sociais e de profundas transformações históricas.⁸⁶

O *slogan* “Cinquenta anos em cinco”, do governo de Juscelino Kubitschek, sintetizava a principal meta desse período: o desenvolvimento econômico. De modo geral, reinava um clima de euforia, tomando forma a utopia nacionalista que decretaria o fim do ciclo do atraso no país.⁸⁷ O espírito ufanista da época arrebatou muitos grupos sociais. Ao longo dos anos de 1950, partidos políticos, sindicatos e imprensa se uniram

⁸⁴ VELLOSO, Monica. “A dupla face de Jano: romantismo e populismo”. In GOMES, Angela de Castro. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002 (2ª edição), p. 171.

⁸⁵ O nacional-estatismo foi um “projeto ambicioso de construir um desenvolvimento nacional autônomo no contexto do capitalismo internacional, baseado nos seguintes elementos principais: um Estado fortalecido e intervencionista; um planejamento mais ou menos centralizado; um movimento, ou um partido nacional, congregando as diferentes classes em torno de uma ideologia nacional e de lideranças carismáticas, baseadas em uma íntima associação, não apenas imposta, mas também concertada, entre Estado, patrões e trabalhadores”. In REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, pp. 13-14.

⁸⁶ DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. “Partidos políticos e frentes parlamentares: projetos, desafios e conflitos na democracia”. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano*. O tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 151.

⁸⁷ VELLOSO, Monica. Op. cit. p. 171.

em torno do projeto nacionalista, que tinha seu grande modelo no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb). Seus objetivos eram que a burguesia nacional liderasse este processo de desenvolvimento, mobilizando os demais setores da sociedade. Identificando os interesses agrários com o capital estrangeiro e os industriais com os da nação, os intelectuais do Iseb traçariam uma linha divisória entre o que seria a nova e a velha sociedade.⁸⁸

Até os anos de 1950, o rádio e a imprensa escrita detinham o monopólio da informação. A televisão estava em um estágio apenas inicial de desenvolvimento. Os jornais de grande circulação eram vespertinos e se concentravam basicamente no Rio de Janeiro e São Paulo – o que evidenciava a importância política e econômica destes dois centros. Até então, a imprensa dependia das concessões do Estado, de pequenos anúncios populares ou domésticos e da publicidade de lojas comerciais. Contudo, quando o processo de industrialização do país se tornou mais visível no governo de Juscelino Kubitschek, houve uma diversificação da produção. Começaram então os primeiros investimentos de peso em propaganda, o que passou a ocupar quase 80% da receita dos grandes jornais. Desta maneira, a circulação dos jornais aumentou consideravelmente, já que as agências de publicidade preferiam entregar seus anúncios aos veículos com maior tiragem, cobrindo áreas maiores do território brasileiro.⁸⁹

Evidentemente, tais mudanças apresentaram reflexos na própria atividade jornalística e no perfil do profissional da imprensa. A partir desse momento, os profissionais ligados à imprensa também modificaram sua relação à informação – produto de seu trabalho – uma vez que ela adquiria cada vez mais o *status* de mercadoria. Em 1951, o jornal *Diário Carioca* inovou ao introduzir o uso do *lead* – o parágrafo inicial da notícia, onde devem estar respondidas as questões básicas sobre a informação – e empregar uma equipe de copidesque em suas redação, desempenhando um papel de formador de novos quadros para a imprensa brasileira.

José Ramos Tinhorão fez parte deste grupo pioneiro de jornalistas, sendo tachado por Nelson Rodrigues como um dos “idiotas da objetividade” na famosa crônica

⁸⁸ Idem, p. 172.

⁸⁹ ABREU, Alzira Alves de. *A Imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

de mesmo nome.⁹⁰ Em 1953, começou sua carreira no jornal *Diário Carioca*. Nesse mesmo ano, concluiu o curso de bacharel pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro (profissão que nunca chegou a exercer), formando-se, também, em jornalismo pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil. Para “efeito profissional”, acrescenta o sobrenome Tinhorão⁹¹ – que vem a ser uma perigosa planta tóxica da flora brasileira, também conhecida como “Comigo ninguém pode” – já que, segundo Everardo Guilhom, do *Diário Carioca*, José Ramos era nome de ladrão de galinha.⁹² Em fins de 1958, foi para o *Jornal do Brasil*, onde atuou como redator e colaborador dos “Cadernos de Estudos Brasileiros” e “Caderno B”.

O *Jornal do Brasil* vinha sofrendo algumas alterações desde 1956. Nesse ano, criado por Reinaldo Jardim, surgiu o “Suplemento Dominical”, que começou misturando vários assuntos para depois se transformar num suplemento literário. Segundo Ferreira Gullar, o lançamento desse suplemento “estimulou a condessa [Maurina Dunshee de Abranches Pereira Carneiro, então diretora do jornal] a descobrir que era possível reformar o *JB* e transformá-lo num jornal de verdade”.⁹³

O jornalista Odilo Costa Filho tornou-se o coordenador da reformulação do *Jornal do Brasil*, e uma de suas primeiras providências foi a organização de uma nova equipe composta de jornalistas jovens, egressos do *Diário Carioca* e da *Tribuna da Imprensa*, entre os quais se destacavam Jânio de Freitas, Carlos Castelo Branco, Carlos Lemos, Wilson Figueiredo, Amílcar de Castro, Hermano Alves, Lúcio Neves, Luís Lobo, Ferreira Gullar e José Carlos de Oliveira e o próprio José Ramos Tinhorão. Segundo Carlos Lemos, com a reunião desses profissionais, fundiram-se dois estilos: “a

⁹⁰ Nessa crônica, Nelson Rodrigues denunciava a “doença” que teria atacado os jornais – a objetividade. Em defesa de um jornalismo mais “humano”, argumentava: “na velha imprensa as manchetes choravam com o leitor. (...) Pode-se falar [agora] na desumanização da manchete. (...) Pouco a pouco, o *copy desk* vem fazendo do leitor um outro idiota da objetividade. A aridez de um se transmite ao outro.” Ver RODRIGUES, Nelson. “Os idiotas da objetividade”. In: *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Cia das Letras, 1995. pp. 46-48.

⁹¹ Há uma outra versão – presente no DVD do programa *Roda Viva*, da TV Cultura, de abril de 2000 – que afirma que tal sobrenome foi acrescentado quando o jornalista já escrevia sobre música popular. Por sua escrita “venenosa”, teria levado tal apelido. Entretanto, de acordo com minhas pesquisas, o jornalista apresenta este “sobrenome” desde o início de sua carreira no *Jornal do Brasil*, em 1958.

⁹² MILLARCH, Aramis. “Tinhorão, um cruzado em defesa de nossa cultura”. In: *Jornal Estado do Paraná* (12.08.1990) Almanaque, p.2.

⁹³ FERREIRA, Marieta de Moraes. & MONTALVÃO, Sérgio. “Jornal do Brasil”. In: ABREU, Alzira Alves de et. al. *Dicionário Histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, em Cd-Rom, versão 1.0.

leveza, a graça e o charme do *Diário Carioca* e a agressividade da *Tribuna da Imprensa*".⁹⁴ Dessa fusão resultaria o novo estilo do *Jornal do Brasil*.

Assim, a produção tanto material quanto cultural, no Brasil, passou a ter como destino os mercados de massa e ficou ligada às diversas necessidades do dia-a-dia. Da mesma forma, a idéia de moderno estava relacionada aos estilos de vida, comportamentos e hábitos, difundidos mais amplamente pelos meios de comunicação de massa. Esse movimento, de uma certa referência cultural em padrão mais universal, tomou formas novas e singulares, dada a própria qualidade plural da cultura.⁹⁵

A Bossa Nova surge nesse contexto de debates sobre a inserção na modernidade. Nas palavras de Santuza Naves:

“Numa pauta mais individualizada, os músicos vinculados à bossa nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com um tipo de sensibilidade há muito arraigada na canção popular brasileira e que se consolidou nos anos 50: a que se associava ao *excesso*, nas suas mais diferentes manifestações. Toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelos bossa-novistas”.⁹⁶

A ruptura proporcionada pelo surgimento da bossa nova representou a entrada de novos atores sociais no panorama musical, principalmente no plano da criação e no consumo de música popular. As altas classes médias – mais informadas e frequentando as universidades – passaram a enxergar a música como um campo “digno” de criação, expressão e comunicação, mudando a mentalidade anterior, que colocava a música no campo restrito do entretenimento.⁹⁷

O impacto da bossa nova acentuou um conjunto de tensões culturais e debates estéticos, que lhe eram anteriores, mas que ganharam um novo impulso devido à inclusão de novos segmentos sociais no cenário musical. Resultado dessa nova realidade foi a reorganização do mercado musical, visto por Napolitano como parte de um

⁹⁴ Jornal carioca diário e vespertino, fundado em 27 de dezembro de 1949 por Carlos Frederico Werneck de Lacerda e caracterizado por uma postura anti-getulista agressiva. Ver LEAL, Carlos Eduardo. “Tribuna da Imprensa”. In ABREU, Alzira Alves de et. al. *Dicionário Histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, em Cd-Rom, versão 1.0.

⁹⁵ MATOS, Maria Izilda Santos de. “Antonio Maria: boêmia, músicas e crônicas.” In: NAVES, Santuza Cambraia. & DUARTE, Paulo Sérgio. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

⁹⁶ NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p.10.

⁹⁷ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. p. 67.

processo de “substituição de importações” do campo do consumo cultural, instituintes do conceito de “moderna” MPB. O autor inova ao afirmar que não vê a bossa nova necessariamente como um reflexo do desenvolvimento capitalista do governo de Juscelino Kubitschek, mas como uma das formas possíveis de interpretação artístico-cultural deste processo, a maneira com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação, perante a cultura ocidental.⁹⁸

Nesse contexto, a inserção de Tinhorão no debate sobre a música popular brasileira consolidou-se. Iniciou sua coluna “Primeiras lições de samba”, em 1961, no *Jornal do Brasil*. Tinhorão discutia as origens desse famoso ritmo brasileiro que era o principal símbolo musical da identidade nacional. Tal debate fazia parte do contexto do início da década de 1960, quando a discussão sobre a identidade nacional estava em pauta, acentuando-se posteriormente como decorrência das lutas políticas no governo de João Goulart.

A trajetória republicana brasileira, iniciada a partir de 1945, pode ser entendida, ainda, a partir de um contexto mais amplo, ou seja, no bojo das lutas autonomistas do chamado “terceiro-mundo”. A “utopia terceiro-mundista” baseava-se na “crença de que seria possível alcançar o sonhado desenvolvimento autônomo com base em um projeto nacional-estatista”.⁹⁹ Porém, na América Latina, em virtude da maior presença político-econômica dos EUA, os projetos autonomistas tenderam a se enfraquecer. As propostas de um desenvolvimento dependente e associado ao capital estrangeiro ganhou força, sobretudo nos anos 1950. Entretanto, os altos níveis de crescimento econômico verificados no Brasil, durante o governo Juscelino Kubitschek, não foram capazes de solapar as bases constituídas pela tradição nacional-estatista.¹⁰⁰ Os desajustes do modelo desenvolvimentista criaram, lentamente, na sociedade brasileira um clima geral a favor de mudanças, de reformas. O contexto internacional das vitórias da Revolução Cubana e das independências nacionais da África negra e do mundo árabe muçulmano favoreceu uma conjuntura de grandes lutas sociais, até então, inédita na história republicana brasileira. O clima reformista se consolidava. Seu marco inicial foi a

⁹⁸ Idem, p. 68.

⁹⁹ REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Op. cit., p. 16.

¹⁰⁰ Idem, p. 17.

renúncia do presidente Jânio Quadros, em agosto de 1961.¹⁰¹ Após a renúncia de Jânio, o vice-presidente João Goulart surgiria na cena política como o afilhado político e herdeiro reconhecido de Getúlio Vargas e do getulismo.

As discussões sobre o caráter da música popular brasileira tomam força em 1962, quando José Ramos Tinhorão era copidesque da revista *O Cruzeiro* e revisou a reportagem do correspondente Orlando Suero em Nova Iorque sobre o show de lançamento da bossa nova no Carnegie Hall. A reportagem foi publicada com o título “Bossa nova desafinou nos EUA”, provocando a ira dos bossa-novistas e do Itamaraty, que patrocinara parte da viagem. Embora Tinhorão não houvesse escrito o título, foi considerado o grande responsável. Ronaldo Bôscoli, um dos letristas da bossa nova, chegou a chamá-lo de “inimigo número um da bossa nova”.¹⁰²

Quando efetivamente a canção popular começou a ser objeto de debate e análise por parte das elites culturais – desenvolveram-se duas principais vertentes interpretativas da nossa música: a vertente da “tradição” e a vertente da “modernidade”. Segundo Paulo César de Araújo, “dualismo que não surgiu nesta época e nem se restringe ao tema da produção musical. Desde pelo menos 1922, a tensão entre ‘tradicional’ e ‘moderno’ ocupa o centro do debate político-cultural no país, refletindo o dilema de uma elite em busca de sua identidade nacional”.¹⁰³

O livro *Música popular: um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão, é a síntese de seu combate à bossa nova e grande símbolo da vertente “tradicional” que nos fala Paulo César de Araújo. Publicado em 1966, seu livro é um marco na bibliografia da canção brasileira. Foi o primeiro trabalho de pesquisa e análise sociológica sobre transformação, ascensão e decadência de alguns dos principais gêneros de nossa música urbana. Incorporando o ideário nacionalista estabelecido por Mário de Andrade na década de 1920, o livro de Tinhorão, que reúne estudos e alguns artigos publicados anteriormente em jornais e revistas, era direcionado ao público de classe média universitária que naquele momento ouvia, produzia e debatia a música popular.¹⁰⁴ Simbolizando a polêmica causada por Tinhorão, ocorreu um episódio marcante no show

¹⁰¹ Idem, p. 18.

¹⁰² COUTINHO, Eduardo Granja. Op. cit. p. 55.

¹⁰³ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. In: São Paulo: Record. 2003. p. 339.

¹⁰⁴ Idem.

Primeiro tempo: 5 x 0, produzido pelos bossa-novistas Miéle e Ronaldo Bôscoli, em 1966: o livro do jornalista foi atirado ao longe pelo cantor Taiguara, que teria dito: “o livro do Tinhorão dura apenas cinco minutos, a bossa nova já vai fazer 10 anos...”¹⁰⁵, para delírio da platéia ali presente.

Em meio a este clima radical e participante, em que diferentes intérpretes e compositores assimilavam informações e influências da música norte-americana, Tinhorão fazia a defesa de uma música popular brasileira “autêntica”, “pura”, “tradicional” e “legítima”, contra a “linguagem universal” pretendida pelos adeptos da bossa nova, que, segundo ele, nada mais era do que uma “pasta sonora, mole e informe”. Para o jornalista não poderia haver o desenvolvimento de uma música popular “autêntica” através da aquisição de elementos “universais” via compositores de classe média. O que haveria, neste caso, seria a “descaracterização” e “alienação” da cultura popular.¹⁰⁶

Produzido num período em que o determinismo econômico imperava na maioria das análises marxistas, o livro de Tinhorão traz uma interpretação da cultura fundada numa certa leitura do materialismo histórico, com que estabelece relações de determinação entre os níveis econômico e cultural da sociedade.¹⁰⁷ Assim, por exemplo, afirma que no mesmo espírito que levara o presidente Juscelino Kubistchek a saudar com um discurso de afirmação nacionalista o lançamento dos primeiros modelos de “automóveis JK” no Brasil, “os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar um novo tipo de samba, à base dos procedimentos da música clássica e do jazz”¹⁰⁸, surgindo a partir daí a bossa nova.

Já na apresentação do livro, Tinhorão justifica a sua preferência pelo samba tradicional, devido ao fato de “a cultura das camadas mais baixas representar valores permanentes e históricos (o latifúndio ainda não foi abolido), enquanto a cultura da

¹⁰⁵ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM, 1969 (2ª edição), p. 30.

¹⁰⁶ NERCOLINI, Marildo José. “A Música Popular Brasileira repensa identidade e nação.” In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, nº 31, dezembro de 2006. pp.125-132.

Idem.

¹⁰⁷ ARAÚJO, Paulo César de. Op. cit. p. 340.

¹⁰⁸ TINHORÃO, José Ramos. Op. cit. p. 37.

classe média reflete valores transitórios e alienados (o desenvolvimento industrial ainda se submete às implicações do capital estrangeiro)”.¹⁰⁹ E conclui:

“enquanto o que se chama de evolução no campo da cultura não representar uma alteração da estrutura socioeconômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo) e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas harmonizações do samba de bossa nova)”.¹¹⁰

Em “Os pais da bossa nova”, Tinhorão tentava demonstrar que a Bossa Nova e a nova música popular que se estava criando naquele momento eram fruto de uma americanização de nossa música e que estariam colaborando para a penetração norte-americana na música brasileira:

“Filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana – que é, inegavelmente, sua mãe – a bossa nova, no que se refere à paternidade, vive até hoje o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana, o bairro em que nasceu: não sabe quem é o pai. (...) Acontece que, de uma hora para outra, a mãe norte-americana da jovem bossa meio-sangue resolveu reconhecê-la publicamente como filha, acenando-lhe com uma herança fabulosa de dólares – em direitos autorais. E foi assim que (...) começaram a aparecer – para desgraça e reputação da mãe da pobre moça – os pais da bossa nova”.¹¹¹

No mesmo artigo, Tinhorão mostra a influência norte-americana na cultura brasileira, a partir dos nomes dos artistas da bossa nova. Como exemplos:

“Johnny Alf, pianista (mulato brasileiro de nome americano, disfarçando o nome verdadeiro: João Alfredo); Antônio Jobim, maestro (compositor repetidamente acusado de apropriar-se de músicas norte-americanas, esconde o nome Antônio sob o apelido americanizado de Tom) e João Gilberto, violinista (cidadão baiano, conhecido na intimidade por Gibi, de quem chegou a anunciar-se que ia requerer a cidadania norte-americana)”.¹¹²

Tinhorão falava em nome da parcela mais tradicionalista da intelectualidade, disposta a preservar um purismo de nossa cultura contra qualquer influência externa,

¹⁰⁹ Idem, pp. 13-14.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem, p. 25.

¹¹² Idem, p. 26.

sobretudo norte-americana.¹¹³ A partir de então houve um recrudescimento do debate sobre os limites do caráter nacional da bossa nova.

Em 1966, já no período autoritário da ditadura militar no Brasil, Caetano Veloso inaugurou um conceito para pensar a música brasileira, que recolocava as dicotomias que até então serviam de balizas para o pensamento musical dos artistas engajados em xeque: a “linha evolutiva”. Diz ele:

“Ora a música brasileira se moderniza e continua brasileira à medida que toda informação é aproveitada para a vivência e para a compreensão da realidade cultural brasileira (...) Só a retomada da ‘linha evolutiva’ pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação (...) Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no ‘dar um passo a frente’ da música popular brasileira”.¹¹⁴

Nitidamente contrário à argumentação de Tinhorão, Caetano propunha uma “linha evolutiva da música popular brasileira”. Segundo ele, seu trabalho e o de Gilberto Gil davam continuidade à inovação realizada pela bossa nova, fundindo o “iê-iê-iê” e a moderna MPB que estava surgindo.¹¹⁵ Em seu livro de memórias, Caetano afirma: “Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas, (...) acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular”.¹¹⁶

Em março de 1968, é lançado o livro *Balanço da Bossa*, de Augusto de Campos – um dos primeiros volumes da coleção “Debates” e da Editora Perspectiva. Para muitos, foi uma contundente resposta às posições dos adeptos da vertente da “tradição”. Para Claudia Neiva de Matos, “os autores [tinham] em comum entre si e com seu objetivo de estudo o espírito vanguardista, o interesse na sofisticação e renovação dos meios de expressão”.¹¹⁷

¹¹³ NERCOLINI, Marildo José. Op. cit.p. 127.

¹¹⁴ VELOSO, Caetano et alli. “Que caminho seguir na música popular?” Revista de Civilização Brasileira, nº7, maio 1966. p. 378.

¹¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada no Brasil: entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar (1960/1968)”. In: www.geocities.com/altafidelidade/eng_ensa.htm acessado em 25.05.2007.

¹¹⁶ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 50.

¹¹⁷ MATOS, Claudia Neiva de. “O Balanço da Bossa e outras coisas nossas: uma releitura”. In: NAVES, Santuza Cambraia. & DUARTE, Paulo Sérgio. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. p. 82.

No texto introdutório, Augusto de Campos revela estar consciente de que a obra “é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. 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”.¹¹⁸ [grifos meus] Assim, disposto a combater a TFM, ele propunha a atualização da música popular brasileira, no sentido de abertura experimental em busca de novos sons e novas letras. Porém, Paulo César de Araújo lembra que:

“o curioso é que nesta sua batalha a favor do ‘som universal’, o poeta concretista também recorria a Marx e Engels, citando uma passagem do Manifesto do Partido Comunista na qual os pensadores alemães anteviam que ‘em lugar do antigo isolamento de regiões e nações que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto tanto na produção material quanto na intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal””.¹¹⁹

É interessante constatar a influência marxista em ambas as vertentes sobre a música popular. De maneira geral, pode-se dizer que, embora não conhecessem profundamente as teses marxistas, para as esquerdas brasileiras da década de 1960 era importante citá-las, tê-las como referência no combate às forças autoritárias de direita..

Augusto de Campos, por exemplo, defendia uma música popular adequada à nova realidade de desenvolvimento que vivia o Brasil. Muitas vezes, os textos da obra deixam clara a oposição entre termos como atraso e progresso, tradicional e moderno. E, respondendo quase que diretamente a Tinhorão, Augusto de Campos afirmava:

“é preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo o qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida. A produção artística brasileira (...) já adquiriu maturidade, a partir de 1922, e universalidade desde 1956. Não tem que temer coisa alguma. Pode e deve caminhar livremente. E para tanto não se lhe há de negar nenhum dos recursos da tecnologia moderna

¹¹⁸ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa; antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 10.

¹¹⁹ ARAÚJO, Paulo César de. Op. cit. pp. 341-342.

dos países desenvolvidos: instrumentos elétricos, montagens, arranjos, novas sonoridades”.¹²⁰

O jornalista José Ramos Tinhorão, entretanto, permaneceu com sua defesa inabalável da música brasileira, sem concessões a mudanças e embasada pelo método do materialismo histórico. Além do *Jornal do Brasil*, na década de 1960, o jornalista também trabalhou em outros meios de comunicação. Revistas e emissoras de rádio e televisão – TV Excelsior, onde trabalhou de 1960 a 1964 como redator do “Jornal de Vanguarda” e TV Globo, em 1967, como editor-chefe do “Jornal da Globo”, um dos primeiros telejornais do Brasil. Em 1968, passou a trabalhar na Editora Abril, de São Paulo, escrevendo para as revistas *Veja*, *Lar Moderno* e *Nova Cosmopolitan*.

O moderno conceito de MPB

É justamente o ambiente cultural da bossa nova, confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam aos seus conceitos musicais mais estritos, que acabará por redefinir o conceito de MPB. Em outras palavras, a bossa nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 1960.¹²¹

Nesse período, alguns músicos da bossa nova, seguindo uma tendência nacionalista, passaram a buscar novos materiais para esse estilo musical. Algo que falasse mais da cultura popular brasileira. O impasse: ampliar materiais sonoros, consolidar o “público jovem” e conquistar novos públicos, sobretudo as faixas de audiência das rádios populares, ainda direcionadas para os sambas-canções e intérpretes da velha guarda. Estes objetivos deveriam convergir para dois pontos básicos: a conscientização ideológica e a “elevação” do gosto médio (uma meta que os bossa-novistas sempre perseguiram). Portanto, as temáticas mais românticas ou mais políticas deveriam atender a tais objetivos. Na visão dos ideólogos da bossa nova nacionalista, vulgarização estética, massificação cultural e alienação política caminhavam lado a lado. Nesse sentido, entraram em choque com os termos do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que, por esta razão, não

¹²⁰ CAMPOS, Augusto de. Op. cit. pp.144-145.

¹²¹ NAPOLITANO, Marcos. 2007. Op. cit. p. 70.

encontrava uma grande receptividade entre os músicos.¹²²

O retorno, na década de 1960, de novas questões relacionadas às perspectivas desenvolvimentista e nacionalista no debate político e cultural fez efervescer o cenário cultural no Brasil. A UNE, por exemplo, com o intuito de intervir cada vez mais nas discussões abrangentes sobre os rumos da cultura do país, criou os CPCs em 1961. Tais órgãos tinham o objetivo de “abrigar jovens artistas e universitários comprometidos com uma política cultural voltada para um movimento de conscientização e transformação da sociedade brasileira”.¹²³

O anteprojeto do Manifesto do CPC, escrito pelo sociólogo do Iseb Carlos Estevam Martins em 1962, ressaltava a necessidade da “atitude revolucionária conseqüente” do artista. Por isso, rejeitava perspectivas estéticas mais formalistas, já que estas, em sua opinião, atingiam apenas um público composto por minorias privilegiadas.

Tal percepção política, denominada por Michael Löwy “romantismo revolucionário”, enaltecia “acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*”¹²⁴, cuja raiz estaria no passado, no homem do povo, com origens rurais, supostamente não absorvido pela modernidade urbana capitalista. Todos os diferentes grupos que seguiam a vertente romântica vivenciaram essa atmosfera cultural e política do período, marcados pela defesa do povo, da libertação e da identidade nacional.

É importante frisar que esse romantismo das esquerdas brasileiras apresentava, também, um forte viés modernizador, pois buscava “no passado elementos para a construção da utopia do futuro”.¹²⁵ Portanto, associava o *homem do povo* à verdadeira alma nacional, capaz de conduzir o país a uma realidade mais justa. Para além de um combate anticapitalista reducionista, acreditavam que uma vanguarda iria guiá-los ao seu verdadeiro destino: a revolução. Nas palavras de Sérgio Ricardo, eram “guerrilheiros sem armas”.¹²⁶

Entretanto, a implantação do regime militar no ano de 1964, resultante da

¹²² Idem, pp. 76-77.

¹²³ NAVES, Santuza Cambraia. 2001. Op. cit. p. 31. Ver também RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit.

¹²⁴ RIDENTI, Marcelo. Op. cit. p. 24.

¹²⁵ Idem, p. 25.

¹²⁶ RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão – uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro: Record, 1991. p. 52.

radicalização das direitas e esquerdas brasileiras¹²⁷, foi um divisor de águas para a história do país. Não somente pelas modificações sofridas pela estrutura do Estado com a ascensão política das forças militares e a modernização conservadora¹²⁸ baseada na racionalização do planejamento, como também pela atividade cultural e artística que se renovou e refletiu a suspensão das liberdades civis. Assim, apesar de o projeto nacionalista ter perdido a batalha, não havia perdido a guerra: a forte politização de parte da população no período de 1945 a 1964 se tornou solo fértil sobre o qual nasceram importantes iniciativas culturais que nos auxiliam a compreender a atuação da sociedade civil – e suas nuances – durante o regime militar.

Em 1964, o ciclo aberto pela revolução de 1930 sofreu uma reversão. João Goulart, último representante do varguismo, havia sido derrubado por forças de direita. Diante de tal realidade, foi iniciada uma longa discussão no seio da esquerda para justificar essa derrota. Surgiram, então, duas conclusões opostas que passaram a orientar a oposição ao regime militar. Para Daniel Aarão Reis Filho,

“de um lado, alinharam-se aqueles que afirmavam a inviabilidade da política de alianças praticada naquele período, devido a uma radicalização que não avaliou corretamente a correlação de forças. (...) De outro lado, agrupou-se uma corrente composta por diversos segmentos que, pelas razões estratégicas mais diferentes, confluíram na crítica à política de alianças, considerada como um equívoco, uma mistificação, que servira para desvirtuar a consciência de classe do proletariado ao colocá-lo à reboque de uma burguesia nacional já integrada ao capitalismo internacional e, portanto, desinteressada no projeto nacional-desenvolvimentista e contrária às reformas de base. Para essa corrente, não se tratava de refazer a política de alianças (o ‘populismo’) para ‘derrotar’ o regime militar e, sim, desenvolver uma estratégia revolucionária para derrubar a ditadura.”¹²⁹

Esse debate teve também desdobramentos no campo cultural. Isso porque a cultura no Brasil, como foi explicitado, há muito é vista como um mecanismo de resistência popular. Num momento conturbado como o golpe civil-militar de 1964, a

¹²⁷ Ver FERREIRA, Jorge. “O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964”. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano*. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

¹²⁸ Ver NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo*. Curitiba: Juruá Editora, 2002.

¹²⁹ REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória.” Op. cit. p. 35.

esquerda viu nessa arena a possibilidade de mobilizar o povo contra o regime. Sobre esse período, Carlos Nelson Coutinho afirmou:

“as pessoas que tinham forte interesse pela política terminaram levando esse interesse para a área da cultura. Isso teve um lado positivo. Claramente a cultura tem uma dimensão política. Mas, às vezes, também teve um lado negativo, no sentido de que se politizaram excessivamente disputas que na verdade são mais culturais que partidariamente políticas. A esquerda era forte na cultura e em mais nada. É uma coisa muito estranha. Os sindicatos reprimidos, a imprensa partidária completamente ausente. E onde a esquerda era forte? Na cultura.”¹³⁰

A partir daí, a cultura “nacional-popular” buscou novas referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica na música popular. O impasse político-ideológico da esquerda estimulou ainda mais o debate e a busca de novos paradigmas numa arena musical cada vez mais organizada em função do mercado. Esse foi um dos paradoxos da grande popularização, no imediato pós-golpe, e uma das variantes que marcou o nascimento da MPB renovada. O desafio era redefinir um estilo musical brasileiro e comercial para um público renovado, no contraditório processo de modernização do país.

Nesse sentido, o conceito de ideologia deve ser destacado. Voltado para o reconhecimento da importância das idéias e das representações para a construção de normas de ação, vincula o comportamento humano com seu universo simbólico. Eunice R. Durham afirma: “o conceito de ideologia é claramente um instrumento para analisar aspectos políticos da nossa própria sociedade, num momento histórico determinado. O conceito antropológico de cultura, ao contrário, tem sempre uma referência geral e é instrumento de análise e comparação de sociedades de tradição histórica diversa”.¹³¹ Logo, vê-se a importância de, no estudo dos processos culturais em nossa sociedade, incorporar a dimensão política que esses fenômenos assumem. Percebe-se que ideologia diz respeito à formulação de propostas políticas de transformação ou manutenção da ordem social no sentido de assegurar a dominação de uma classe sobre a outra. E não há transformação política que não altere profundamente o conjunto das práticas sociais.

¹³⁰ RIDENTI, Marcelo. Op. cit. p. 55.

¹³¹ DURHAM, Eunice R. “Cultura e Ideologia”. In *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 27, n. 1, 1984, p. 71.

É importante ressaltar, ainda, que intelectuais como José Ramos Tinhorão, bem como outros pensadores políticos e sociais da época, compartilharam experiências e valores que podem ser compreendidos por meio da noção de cultura política. Serge Berstein, atento aos comportamentos políticos, destaca que “o fenômeno da cultura política surgiu como oferecendo uma resposta mais satisfatória do que qualquer das propostas até então, quer se tratasse da tese marxista de uma explicação determinista pela sociologia, da tese idealista pela adesão a uma doutrina política, ou de múltiplas teses avançadas pelos sociólogos do comportamento e mesmo pelos psicanalistas”.¹³² Dessa forma, o conceito de cultura política se distancia da possibilidade de generalizações e formalizações dos processos sociais, já que estes, sendo sempre históricos, não podem ser bem compreendidos sem o devido destaque de sua dimensão “interna”.¹³³

A cultura política seria assim “uma espécie de código e de um conjunto de referentes, formalizados no seio de um partido ou, mais largamente, difundidos no seio de uma família ou de uma tradição políticas”¹³⁴, uma leitura comum do passado e uma projeção no futuro vivida em conjunto. Dessa forma, trata-se de um conceito que possibilita a aproximação com uma determinada visão de mundo, orientando as condutas dos atores sociais em um tempo mais longo, redimensionando o evento político para além da curta duração.¹³⁵ Tinhorão representa determinada cultura política resultante do debate sobre o papel dos conceitos de nacional e popular na conformação da identidade nacional do Brasil.

Renato Ortiz¹³⁶ amplia essa discussão sobre a cultura brasileira através de uma análise histórico-comparativa de dois momentos da vida nacional: os anos 1940/50 e os anos 1960/70. Para Ortiz, deve-se aprofundar o debate cultural, ultrapassando a temática do nacional e do popular. Segundo o autor, duas tradições guiaram o pensamento intelectual sobre o nacional-popular. A primeira está relacionada aos estudos e

¹³² BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 349.

¹³³ GOMES, Ângela de Castro. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões.” In: BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Fátima & SOIHET, Rachel. *Culturas políticas: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

¹³⁴ BERSTEIN, Serge. Op. cit. p.350.

¹³⁵ CEFALÍ, Daniel. “Experience, Culture et Politique”. In *Cultures Politiques*. Paris, PUF, 2001.

¹³⁶ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

preocupações folclóricas tomados enquanto manifestações culturais das classes populares. Tal pensamento estaria associado à questão nacional na medida em que as tradições populares encarnam o que seria o “espírito de um povo”. Por outro lado, a segunda tradição liga a cultura popular à questão política. A cultura se transforma em ação política junto às classes populares. Diferentes grupos ideológicos procuraram criar, através da cultura popular, uma consciência crítica dos problemas sociais, visando à constituição do povo-nação. O popular passa a ser encarado como aquilo que é mais consumido, a aceitação da idéia de aprovação da população pelo consumo. Quanto à questão do nacional, a indústria cultural lhe confere uma nova dimensão, reinterpretando-a em termos mercadológicos. Há uma nítida reelaboração da cultura nacional-popular para a cultura de mercado-consumo.

Tanto a versão tradicional quanto a versão politizadora tratam cultura popular como expressão da nação; no primeiro caso, cuidando em preservá-la, no segundo, utilizando-a como base da transformação social. Embora a questão nacional tenha sido assim o denominador comum de muitos autores, independentemente das diferentes posições adotadas, a descoberta das manifestações da cultura popular permitiu a identificação e a construção da identidade nacional.¹³⁷

Uma das respostas encontradas foram as chamadas “artes performáticas”, numa conjunção do teatro, música e cinema – buscando a ampliação do público para além das boates e dos circuitos estudantis mais restritos. A cultura engajada brasileira assumia a necessidade de atingir o público massivo, principalmente o consumidor médio de bens culturais, com o intuito de que a popularidade fizesse os artistas reencontrarem a expressão genuína do “povo”, com toda a carga política que o termo possuía para a esquerda nacional-popular.¹³⁸ Talvez uma nova etapa do romantismo revolucionário, inserida numa lógica de mercado.

Espectáculos como *Opinião*, *Arena canta Zumbi*, *Rosas de ouro*, *Morte e vida Severina* ilustravam a busca pela expressividade e a aproximação com formas musicais e poéticas mais próximas da cultura popular – rural ou urbana. A música era o meio privilegiado para mostrar o debate ideológico e estético proposto, dando novas formas ao conceito do nacional-popular – que já não era mais visto como arma reformista, mas

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. 2007. p. 84.

agora um “núcleo ético e político para a construção da resistência ao regime militar. Tratava-se de fazer com que o elemento popular desse sentido ao nacional, e não com que o elemento nacional educasse o popular”.¹³⁹

A modernização da televisão e da indústria fonográfica também exerceu um importante papel na consolidação da MPB. Isso porque, em meados de 1960, surgiram dois programas televisivos que capitanearam o público jovem até então restrito aos rádios e ávido pelo consumo de música: *O fino da bossa* e *Jovem Guarda*. Além disso, os festivais de música ganharam um grande espaço na mídia e reforçaram a nova cara da MPB naquele momento, remontando à tradição dos grandes espetáculos teatrais que impulsionaram o sucesso da MPB entre o público jovem. Já o panorama fonográfico passou a incentivar o consumo de canções criadas, produzidas e interpretadas no próprio país, ao criar, em 1965, a Associação Brasileira de Produtores de Disco – ABPD. Nas palavras de Marcos Napolitano:

“Este jogo de interesses – comerciais e ideológicos ao mesmo tempo – definiu o lugar social da música popular. Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. A MPB sintetizava a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gestada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, sobretudo pela classe média, por empresários, artistas e patrocinadores”.¹⁴⁰

A música brasileira se tornou, assim, o palco de disputas culturais por excelência. O movimento contra as guitarras elétricas é um exemplo disso. Em julho de 1967 ocorreu em São Paulo uma passeata, de caráter aparentemente contestatório e nacionalista, “pela MPB e contra as guitarras elétricas”, organizada pela TV Record com o objetivo, na realidade, de chamar a atenção popular para o lançamento de um novo programa musical que se chamaria “Frente Única - Noite da MPB” (alusão ao movimento de oposição política ao regime militar chamado Frente Ampla, lançado no mesmo ano).¹⁴¹ À frente dessa passeata, estavam Edu Lobo, Elis Regina, MPB-4, Zimbo Trio e outros, formando a “frente da música popular contra o iê-iê-iê”. Caetano conta em

¹³⁹ Idem, p. 86.

¹⁴⁰ Idem, p. 89.

¹⁴¹ VILLAÇA. Mariana. “A passeata contra as guitarras.” In www.artemusical.com.br acessado em 28.05.2007.

seu livro que, diante dessa passeata, a cantora Nara Leão teria dito que parecia passeata do Partido Integralista.¹⁴²

Portanto, além de simbolizar a embate entre dois estilos musicais que disputavam o público jovem, tal manifestação ilustrou também o forte sentimento anti-imperialista que marcava o ideário político de certos setores da esquerda no Brasil daquele momento. Por mais que ele tenha se diluído posteriormente nos movimentos culturais de resistência, num momento inicial, foi um importante impulso para unificar as esquerdas contra o regime. Sérgio Cabral, por exemplo, admite: “Confesso humildemente que, no festival de 1967, deixei de votar em ‘Domingo no parque’ *por preconceito*, porque Gilberto Gil cantava com o acompanhamento de guitarra elétrica”.¹⁴³ [grifos meus] Vê-se, dessa forma, que a defesa nacionalista de Tinhorão encontrou eco, durante algum tempo, em setores artísticos e de esquerda no Brasil.

Pautando sua consolidação no ambíguo objetivo de tornar-se comercial, difundindo uma ideologia nacionalista e engajada, a moderna MPB, na visão de Marcos Napolitano, define sua forma “final” na relação com o movimento da Jovem Guarda. Havia os que o negavam por completo, associando sua música à alienação e à pobreza formal; por outro lado, cantores como Caetano Veloso ressaltavam que a riqueza da música brasileira estaria justamente na fusão de diversos estilos – pensamento este que irá embasar o surgimento do movimento da Tropicália, no final da década de 1970.

A partir da defesa de que a música popular engajada deveria incorporar novos temas e procedimentos estéticos, a fim de veicular um conteúdo crítico, a música tropicalista foi uma tentativa de conciliar os desafios da nova MPB. Tendo se configurado como um movimento cultural, apresentou uma predisposição, por parte de seus idealizadores como Caetano Veloso e Gilberto Gil, de pensar criticamente a arte e cultura brasileiras. Adotaram uma atitude incorporativa em relação ao repertório da música popular, com um viés modernista, antropofágico.¹⁴⁴ Dessa maneira, acirraram os debates em torno da função da música popular brasileira diante do avanço do mercado.

¹⁴² VELOSO, Caetano. 1997. Op. cit. p.161.

¹⁴³ CABRAL, Sérgio. “A figura de Nara Leão.” In: NAVES, Santuza Cambraia & DUARTE, Paulo Sérgio. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. p. 66.

¹⁴⁴ NAVES, Santuza. 2004. Op. cit.

Nesse contexto, no ano de 1974, José Ramos Tinhorão assumiu uma nova coluna no *Jornal do Brasil*, “Música Popular”, onde ficou até 1982, quando foi demitido, segundo ele mesmo, “por cortes orçamentários”.¹⁴⁵ Nesta coluna, o jornalista fazia uma análise dos discos de música popular brasileira, de acordo com o método do materialismo histórico. Por esse motivo, muitas vezes sobrepunha a questão de classes ao valor cultural das produções. Dessa maneira, criticou fortemente diversos ícones da nova MPB.

A partir dos anos 1970, os livros de José Ramos Tinhorão procuraram incorporar uma periodização marcada pela longa duração e por um aporte documental extenso. Mas o tema da expropriação cultural continuou sendo o eixo da sua argumentação, dando um tom de denúncia à sua obra, direcionada contra os rumos da chamada “moderna” MPB, tida por ele como um produto da classe média internacionalizada e voltada para os interesses das grandes gravadoras multinacionais.

A obra de Tinhorão foi marcada por uma constante batalha ideológica contra a influência estrangeira na cultura popular, apresentando um caráter nitidamente antiimperialista, chamando a atenção para a crescente imposição ideológica norte-americana e o aprofundamento da dependência política e econômica do país no período da ditadura militar. Seguindo essas idéias, criticou duramente estilos musicais socialmente reconhecidos entre as décadas de 1960 e 1970, como a Bossa Nova e o Tropicalismo, os quais considerava exemplos bem-acabados do que chamava de “colonialismo musical”.¹⁴⁶ Assim, a linha essencial de sua produção é a denúncia da dependência cultural, como decorrência da dependência econômica e política do país – assunto que será tratado com mais detalhes nos próximos capítulos.

¹⁴⁵ TINHORÃO, José Ramos. *MPB: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001. p. 12.

¹⁴⁶ Tal conceito está explicitado em TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1990.

CAPÍTULO II - SAMBA SE APRENDE NO JORNAL (1961-1962)

*Eu não sou musicólogo. Eu estou me lixando para o produto artístico. Eu quero mostrar exatamente as contradições que geram o fato cultural.*¹⁴⁷
(José Ramos Tinhorão)

Os precursores

Após o final da Segunda Guerra Mundial, houve uma mudança da linguagem e da audiência padrão da radiodifusão. Nos anos 1930, o rádio era voltado para os segmentos médios da população urbana, sobretudo dos grandes centros, e tinha propostas ambiciosas de “levar cultura” e informação às massas, sendo polido e pretensioso. Já nos anos 1950, o rádio passou a buscar uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais melodramático e muitas vezes apelativo. Essa aproximação momentânea das classes populares com o rádio brasileiro tinha sua melhor expressão nos programas de auditório, freqüentemente gravados ao vivo, com platéia numerosa, que chegava a atingir públicos de 600 pessoas. O clima dos auditórios lotados era considerado exagerado e vulgar pelos ouvintes e radialistas tradicionalistas e defensores de um rádio de caráter educativo e de uma música popular mais refinada.

Havia, portanto, a ebulição de um ambiente social e musical que rapidamente se transformava, dificultando o estabelecimento de tradições unívocas e lineares. Muitos elementos perturbavam esse cenário desde a década de 1930: o excesso de influência estrangeira, fosse norte-americana ou latino-americana (motivo de preocupação para os nacionalistas e defensores do samba “autêntico”), a entrada de novos grupos sociais no universo do samba, como o grupo de Vila Isabel, a formação das Escolas de Samba, como lugares da tradição (a Deixa Falar surge em 1929), e, sobretudo, o caldeirão de sonoridades catalisado pela expansão do rádio. Todos estes elementos precisavam ser “disciplinados”, colocados sob o prisma da tradição, sobretudo num momento em que o popular e o nacional eram as categorias de afirmação cultural e ideológica por excelência.

¹⁴⁷ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, op. cit)

Criadores musicais, radialistas e jornalistas cariocas, preocupados com o problema da autenticidade do samba, não encontravam no pensamento musical de Mário de Andrade um apoio para estabelecer uma tradição reconhecível e legítima da música urbana.¹⁴⁸ A organização do material musical-popular, tal como foi trabalhado por Mário, não contribuía significativamente para organizar uma “tradição” aceitável para a música popular urbana, na qual o samba passava a ser o eixo central. Paralelamente, a consolidação do samba como padrão de música brasileira, culminando na sua vertente cívico-nacionalista, teve como paradigma a *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, e só tornou mais complexo e urgente o estabelecimento de um pensamento reflexivo sobre as origens desse gênero. Foi justamente esta lacuna no pensamento folclorista de Mário de Andrade que estimulou esses cariocas a sistematizar um pensamento historiográfico em torno da música urbana, a partir do final dos anos 1940.¹⁴⁹

Esta febre folclorista que tomava conta de diversos segmentos intelectuais potencializou a antiga preocupação de separar a música popular de “raiz” da música “popularesca” das rádios, feita sob encomenda para atender ao gosto fácil dos ouvintes. Na visão desses críticos, a nova audiência radiofônica consumia mais a vida dos seus ídolos do que a música que eles interpretavam. Na perspectiva das elites intelectualizadas e dos nacionalistas, o método folclórico era uma forma de legitimar a cultura popular sem os riscos de confundir-se com a cultura de massa ou nivelar-se à cultura erudita. Em meados dos anos de 1950, influenciada por esse olhar, surgiu uma tendência crítica importante que praticamente reinventou a tradição musical brasileira. Esses novos críticos, marcados pelo nacionalismo folclorizante, desvalorizavam a cena musical contemporânea, idealizando um tempo instituinte do samba, situado entre os anos 1920 e os anos 1930, sinônimo de “época de ouro” da música popular brasileira.¹⁵⁰

O nome mais importante, no meio radiofônico, identificado com essa tendência era Almirante (Henrique Foréis Domingues). O já consagrado compositor e radialista empreendeu uma verdadeira cruzada para reiterar as hierarquias estéticas e culturais que estavam na gênese histórica da música brasileira, calcada principalmente no samba e no

¹⁴⁸ Sobre as idéias de Mário de Andrade acerca da cultura, ver páginas 26 a 28 (capítulo 1).

¹⁴⁹ NAPOLITANO, Marcos. & WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Vol. 20, n. 39, 2000. pp. 167-189.

¹⁵⁰ NAPOLITANO, Marcos. 2007. Op. cit. p. 61.

choro, em dois programas que ajudaram a reinventar o passado desses dois ritmos e a consagrar o panteão de criadores musicais brasileiros: *O pessoal da Velha Guarda* (Rádio Tupi, março de 1947 a maio de 1952) e *No tempo de Noel Rosa* (Rádio Tupi, 1951). A “Velha Guarda” em questão eram os músicos cariocas que haviam aglutinado as expressões ancestrais da cidade, “a música dispersa nas esquinas”, estruturando o samba e o choro, capitaneados por Pixinguinha, Benedito Lacerda, Raul de Barros, Donga, entre outros, “o legítimo grupo de chorões”, conforme anunciado pelo radialista no primeiro programa da série.

O texto lido por Almirante em seu programa de rádio não deixava dúvidas do caráter combativo do programa: “Combatemos, na medida de nossas possibilidades, tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração até os versos inexpressivos ou de má linguagem”.¹⁵¹ Invariavelmente, as locuções de abertura de quase todos os 20 programas da série veiculam alguma crítica à cena musical do final dos anos 1940 e início dos anos 1950, para elogiar a grandeza da música popular do passado. A influência estrangeira no samba e a presença, considerada excessiva, de gêneros internacionais no rádio eram os principais pontos denunciados por Almirante. Tal como faria Tinhorão anos mais tarde, na mídia impressa, criticava fortemente os artistas brasileiros que tentavam imitar os estrangeiros, “espremendo melodias afora, numa forma gemente, antecipando e atrasando as frases musicais, fugindo completamente às regras da música que determinam os tempos fortes e os fracos”.¹⁵² Em outro programa, Almirante chegou a defender a cobrança de imposto para a entrada de música estrangeira no Brasil – idéia do então vereador da UDN Ary Barroso.

Radialistas como Almirante consolidaram, portanto, em seus programas de auditório, o panteão de compositores-heróis que os anos de 1960 incorporariam à tradição da MPB culta. Suas palestras sobre Noel Rosa consagraram os elementos criativos e biográficos que apontavam para a heroicização do poeta da Vila, digno inventor do samba moderno, ao lado de Ismael Silva, Pixinguinha, Cartola e outros. Tais artistas foram alçados à condição de baluartes da ortodoxia nacionalista e da qualidade musical brasileira nesse momento. José Ramos Tinhorão resgataria esse discurso da década de 1950, incorporando, entretanto, uma visão marxista em suas análises.

¹⁵¹ In: www.daniellathompson.com (acessado em 13.01.2008).

¹⁵² Idem.

No meio jornalístico, Lucio Rangel e Pêrsio de Souza criaram a *Revista da Música Popular*, publicação voltada a um público mais culto, defendendo as “raízes” e da “verdadeira” nacionalidade musical brasileira. A revista, versão impressa da atuação de Almirante no rádio, circulou entre 1954 e 1956. A sua criação garantiu aos “folcloristas urbanos” um espaço exclusivo na imprensa para defender o passado glorioso, e ameaçado, da música popular brasileira. A revista não apenas reforçou certa tradição musical carioca como sinônimo de autêntica música brasileira, mas também evidenciou a galeria de gênios criadores – como Pixinguinha e Noel Rosa – numa perspectiva folclorista. Entretanto, tal visão foi um pouco deturpada, pois colocava em segundo plano a importância do caráter moderno e dos meios massivos (rádio, disco, cinema) na afirmação do samba “autêntico”.

Lucio Rangel, em seus artigos para a revista, inaugurou uma linguagem muito semelhante àquela que Tinhorão apresentaria anos depois, com críticas ácidas sobre artistas brasileiros que sofriam influência estrangeira. Nas palavras de Fabio Rodrigues:

“Purista, fã do samba que chamava de verdadeiro e de jazz tradicional (Louis Armstrong era o supremo), Lucio Rangel desprezava novidades, detestava Dizzy Gillespie e torcia o nariz para Charlie Bird Parker e para o ‘xaroposo’ Duke Ellington. Na música brasileira, idolatrava Pixinguinha, Sinhô, Cartola, Ismael Silva e Nelson Cavaquinho e virava o rosto para novidadeiros como Dick Farney (‘um Bing Crosby de Cascadura’) e Lúcio Alves, ao mesmo tempo que desancava os cantores ‘operísticos’ do início do século que ‘berravam’ em vez de cantar. Em sua defesa do jazz negro de Nova Orleans, que considerava a ‘única expressão original da arte norte-americana’, distribuía bordoadas em gênios como George Gershwin (‘autor de opereta popular’) e Cole Porter (‘compositor mais ou menos medíocre’). (...) Em outro texto, o curto perfil em que apresenta o compositor Sinhô é antológico: ‘...mulato carioca, alfabetizado, pernóstico, com respostas prontas, gingando no andar, anel de ouro e gaforinha (topete) domada à brilhantina, tinha todo o sestro do carioca. Doido por política e por mulher, cabo eleitoral, brigão, capaz de dar o último níquel a um amigo, bebedor inveterado, astro número um das gafieiras, (...) sabendo usar com vantagem uma navalha, observador e satírico.’ Em outra demonstração de sua verve, demole com bom humor o ‘cantor’ Lamartine Babo, que ‘às vezes comparecia e divertia o público com sua voz de menina do Sion com má voz.’ E, de quebra, Carmem Miranda ‘uma jovem que fazia trejeitos e caretas terríveis. E já cantava mal’.”¹⁵³

¹⁵³ RODRIGUES, Fabio. “Muito prazer, Lucio Rangel.” Retirado de www.nominimo.com.br em 12.03.2007.

No artigo intitulado “Decadência”, publicado na *Revista da Música Popular*, Ary Barroso deixava claro o pensamento crítico de jornalistas e compositores a respeito do ambiente musical da época, ao enumerar argumentos para acreditar na decadência. O compositor apontava, sem escrúpulos, os “culpados”: a influência americana, as marchas carnavalescas, os fãs clubes e programas de auditório, as orquestrações no samba e todo o procedimento da indústria fonográfica, que diariamente, “fabricava” artistas e músicas sem qualquer compromisso com a tradição. Os articulistas da *Revista*, de modo geral, argumentavam que depois de 1945 as rádios começaram a importar ritmos estrangeiros – principalmente dos Estados Unidos (filmes musicais produzidos por Hollywood) – e que, assim, haviam encerrado a “época de ouro”, cedendo lugar para a fase do internacionalismo e da música comercial.¹⁵⁴

Mesmo após seu fechamento, em 1956, a *Revista* catalisou um tipo de pensamento folclorista, sobretudo nos meios intelectuais cariocas, que gerou outros frutos. Um exemplo foi o I Congresso Nacional do Samba, de 1962, organizado pela Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro.¹⁵⁵ A intenção desse congresso foi de preservar as características do samba sem tirar-lhe as perspectivas de modernidade e progresso.¹⁵⁶ Na introdução do documento, redigido pelo folclorista Edison Carneiro, lê-se:

“O Congresso do Samba valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão de alegrias e tristezas populares; desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-los. Não vibrou por um momento sequer a nota saudosista. Tivemos em mente assegurar ao samba o direito de continuar como expressão legítima do sentimento de nossa gente.”¹⁵⁷

¹⁵⁴ Todas as informações contidas nesse parágrafo foram retirados do texto BRANCO, Celso. “Ai, ai meu Deus, o que foi que aconteceu com a música popular brasileira? Decadência ou Mistificação?” Rio de Janeiro: Revista Eletrônica Boletim do Tempo, v. 2, , 2006. p. 1.

¹⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. & WASSERMAN, Maria Clara. Op. cit.

¹⁵⁶ LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004. p. 235.

¹⁵⁷ CARNEIRO, Edison. “Introdução à Carta do Samba, aprovada no I Congresso Nacional do Samba (28 de nov. a 02 de dez./1962)” In: Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962, p. 03.

Esse documento representa um eco direto do pensamento folclorista, que foi trazido à tona na década de 1950. Embora novas discussões começassem a surgir sobre o papel da cultura popular na sociedade, tal visão permanecia pautando as discussões acerca da música brasileira. Almirante, Lucio Rangel e outros jornalistas, pesquisadores e cronistas nacionalistas haviam retomado a tradição do pensamento inaugurado por Orestes Barbosa, Alexandre Gonçalves e Francisco Guimarães, no começo dos anos 1930, “finalizando o último andar do edifício da ‘tradição’ musical popular calcado nos gêneros populares cariocas”.¹⁵⁸

A partir de 1959, entretanto, o surgimento da bossa nova marcou uma importante transformação cultural no país. Desvinculando-se de um tipo de sensibilidade musical associada ao excesso, há muito arraigada na canção popular, os músicos da bossa nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época. Inaugurando uma nova relação do público com a música, a bossa nova reivindicava o seu lugar na tradição do samba, reacendendo o debate sobre os rumos da música popular brasileira.

A crítica de música erudita no país, que já existia desde a primeira metade deste século havia produzido um jornalismo cultural de características literárias com expoentes importantes da nossa cultura como os escritores Mário de Andrade, Murilo Mendes e Otto Maria Carpeaux Contudo, o advento da bossa nova promoveu novos questionamentos sobre os rumos da música nacional, consolidando a criação da crítica de música popular no Brasil, na segunda metade do século XX. Novos atores entraram em cena para debater a cultura brasileira.¹⁵⁹

Influenciado pela indústria cultural e pelo poder dos meios de comunicação (e mais tarde pela obrigatoriedade do diploma de jornalismo), essa prática específica de jornalismo impôs novos padrões à crítica musical, sendo o escritor substituído pelo “cronista”, pelo jornalista não-especialista, e explorando, muitas vezes, mais a dimensão ideológica e histórica do que a dimensão estética do texto. A novidade que se colocava aos repórteres desse “jornalismo cultural” era como fazer a mediação entre duas subjetividades (a do artista, no caso das reportagens, e a sua própria, no caso das

¹⁵⁸ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. 2007. p. 63.

¹⁵⁹ BOLLOS, Liliana Harb.” Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira.”In: OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música ANPPOM, Campinas, v. 11, n. 11, p. 147-158, 2005.

críticas) por meio de instrumentos objetivos – a palavra. Para Arthur Dapieve:

“A preocupação com a escolha, articulação e sentido das palavras, então, é de suma importância para o exercício da profissão na esfera da cultura. O repórter pode dizer qualquer coisa – desde que saiba o que está a dizer. Mesmo o duplo sentido, a ambigüidade e a ironia fazem parte do jogo”.¹⁶⁰

Os jornais abriram espaço para essa nova experiência jornalística, e a bossa nova foi o marco definidor dessa prática. Houve um movimento nos jornais para tentar explicar o este movimento musical, formando-se, assim, dois grupos de críticos: um grupo conciliador, com musicólogos vindos da área acadêmica, preocupado em interpretar a nova música; e um grupo hostil, constituído, em grande parte, por cronistas que trabalhavam nos jornais. José Ramos Tinhorão militava na hostilidade.

A década de 1960

No Brasil do início dos anos 1960, assistiu-se a um crescente movimento popular que reivindicava mudanças intensas na sociedade. O impacto causado pelo suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954, deixou setores da sociedade “órfãos” de seu nacional-estatismo; a ascensão de Juscelino Kubitschek em 1956 provocou a modernização na economia, baseada no capital estrangeiro, que resultou numa dívida externa elevada; por fim, em 1961, Jânio Quadros, que prometia “varrer” a corrupção do país, renunciou após apenas sete meses de governo, legando ao país uma situação de caos e instabilidade política. Assim, a chegada de João Goulart – sucessor de Getúlio Vargas e um dos membros proeminentes do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) – ao poder marcava a retomada do embate entre o projeto nacional-popular das esquerdas e o conservadorismo de setores de direita: classes médias, Igreja, militares e empresários intimidados com a influência comunista no Brasil.

A intensificação das polêmicas e das discussões sobre os rumos políticos e ideológicos do governo de João Goulart havia se iniciado já com a Campanha pela

¹⁶⁰ DAPIEVE, Arthur. “Jornalismo cultural”. In: CALDAS, Álvaro. *Deu no jornal: o jornalismo impresso na era da Internet*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2002. p. 104.

Legalidade¹⁶¹, quando da renúncia de Jânio Quadros. Tal fato favoreceu a organização e o fortalecimento das esquerdas não vinculadas institucionalmente ao Estado. Se até então a política ficara limitada aos espaços de sua institucionalidade ou relacionada exclusivamente às questões da legitimidade jurídica, durante o governo de João Goulart vê-se uma profunda transformação nessa relação. Com efeito, a luta política e ideológica atinge seus desdobramentos mais significativos a partir do momento em que envolve outros setores da sociedade brasileira, como os trabalhadores urbanos e rurais, uma parte do contingente militar, estudantes e intelectuais.

As Reformas de Base¹⁶² – lançadas no governo de João Goulart – permitiram um maior envolvimento destes grupos com a política do país, já que, pela primeira vez, eram incluídas num projeto presidencial reivindicações estruturais de caráter popular. O principal lema da época era: “reforma agrária na lei ou na marra”. Assim, esse contexto de radicalização das propostas levou um grande número de entidades e indivíduos a se aproximarem dos movimentos de esquerda, em especial do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que estava na ilegalidade desde 1947.

Este processo intenso de transformações resultou no surgimento de novos atores na cena política e cultural do Brasil. A politização da sociedade se dava no

¹⁶¹ Após a renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 1961, a posse do vice-presidente João Goulart enfrentou a oposição dos ministros militares, como Odílio Denis, da Guerra, Gabriel Grun Moss, da Aeronáutica, e Sílvio Heck, da Marinha. Ocupando militarmente as estações das rádios Gaúcha e Farroupilha, o governo gaúcho – liderado por Leonel Brizola e como apoio do general José Machado Lopes – formou a então chamada “cadeia da legalidade”, rede de 104 emissoras dos três estados do Sul, que passou a transmitir os discursos de Brizola em defesa da posse de Goulart. João Goulart encontrava-se nesse momento numa missão ao exterior, mais exatamente à Europa oriental e à China Popular. Chegando em Paris no dia 28 de agosto, Jango fez uma primeira escala em Nova York, no dia 30. No dia seguinte, rumou para Montevidéu, onde se reuniu com Tancredo Neves, que havia recebido a missão de convencê-lo a aceitar a adoção do regime parlamentarista de governo. Em 1º de setembro, Jango desembarcou em Porto Alegre, e no dia seguinte o Congresso aprovou a Emenda Constitucional nº 4, que instaurou o parlamentarismo, reduzindo os poderes presidenciais. Ver FERREIRA, Jorge. “A legalidade traída: os dias sombrios de agosto e setembro de 1961”. In *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1997. pp. 19-22.

¹⁶² Em 1958, ainda durante o governo de Juscelino Kubitschek, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) começou a discutir um conjunto de propostas que visava promover alterações nas estruturas econômicas, sociais e políticas que garantisse a superação do subdesenvolvimento e permitisse uma diminuição das desigualdades sociais no Brasil. Entretanto, somente em setembro de 1961, quando João Goulart chega ao poder, as chamadas “reformas de base” transformaram-se em bandeiras do novo governo e ganharam maior consistência. Tais reformas reuniam um amplo conjunto de iniciativas: reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. Sustentava-se ainda a necessidade de estender o direito de voto aos analfabetos e às patentes subalternas das forças armadas, como marinheiros e os sargentos, e defendia-se medidas nacionalistas prevendo uma intervenção mais ampla do Estado na vida econômica e um maior controle dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior. Ver FIGUEIREDO, Argelina. *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. São Paulo: Paz e Terra, 1993. pp. 66-74.

sentido de reafirmar o caráter nacional e antiimperialista dessa participação, e também se declarava “genuinamente” popular, buscando no conceito de cultura a sua justificação. Desse modo, abriram-se novas possibilidades de intervenção por parte de intelectuais e artistas. A necessidade de compreender, discutir e reformular a nova conjuntura nacional que emergia durante os primeiros anos da década de 1960 – período de transformações sociais, políticas, econômicas e culturais operadas também num plano internacional¹⁶³ – revela-se sintomática do processo de transformação ocorrido no interior dos grupos de esquerda, assim como em seus respectivos projetos de formação de uma consciência nacional e de construção de uma identidade nacional e popular.

O surgimento de um novo vocabulário por parte desse grupo de intelectuais revelava a necessidade de estabelecer essa identidade conforme seus aspectos sociológicos e filosóficos e não mais a partir do pressuposto da “fusão das três raças”¹⁶⁴. Esses intelectuais, ao tentarem constituir uma nova teoria do Brasil, retomavam a temática da cultura brasileira por meio de uma posição epistemológica, substituindo, gradativamente, expressões como “aculturação” por “transplantação cultural” ou “cultura alienada”, demonstrando sua preocupação em destacar as mazelas do imperialismo estrangeiro e também a do subdesenvolvimentismo brasileiro. Essa ressignificação da cultura ou a invenção deste conceito revelam o modo pelo qual diversas instituições político-culturais estiveram comprometidas com o projeto de desenvolvimento nacional operado naqueles anos. Havia uma confluência ideológica que, a despeito das divergências pontuais – que eram muitas, como comprovam as acirradas discussões estabelecidas – possibilitou a criação de um ambiente de efervescência criativa nas áreas acadêmicas, no teatro, no cinema, na poesia e na música. Os primeiros anos da década de 1960 assistiram, dessa forma, o retorno de novas

¹⁶³ O clima beligerante da Guerra Fria na década de 1960 agravava a situação de impasse no mundo. O acirramento da disputa entre os blocos capitalista e socialista se materializava em conflitos armados como, por exemplo, a Guerra do Vietnã e, mais especificamente no contexto latino-americano, a Revolução Cubana. Tal situação gerou, por outro lado, importantes manifestações pacifistas, como o movimento hippie norte-americano. Ver VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. “A Guerra Fria”. In REIS FILHO, Daniel Aarão, FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste. *O Século XX*. Vol. 2. O tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. pp. 42-54.

¹⁶⁴ O mito de que a sociedade brasileira teria sua origem na “fusão das três raças” (branca, ameríndia e negra) é trabalhada no livro de Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*, e exerceu grande influência nos estudos sobre identidade nacional nas primeiras décadas do século XX no Brasil. Ver FALCÃO, Joaquim; ARAUJO, Rosa Maria Barboza de; MELLO, Evaldo Cabral de. *O imperador das idéias: Gilberto Freyre em questão*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2001.

questões relacionadas às perspectivas desenvolvimentista e nacionalista no Brasil.¹⁶⁵

Esse período foi marcado por um florescimento cultural no país, que refletiu as discussões sobre o papel da cultura enquanto agente promotor da transformação social. Nesse sentido, os debates sobre a importância do samba como símbolo da brasilidade em oposição à penetração de ritmos estrangeiros se acirraram. Foi nesse contexto que José Ramos Tinhorão iniciou sua coluna “Primeiras lições de samba”, no *Jornal do Brasil* como resposta às demandas da população consumidora de música no Brasil.

Primeiras lições

Em 1961, José Ramos Tinhorão era copidesque do *Jornal do Brasil*. Redigia textos a partir do que os repórteres o traziam, eventualmente entrevistava alguém ou fazia alguma reportagem fora da redação – era o “pé-de-boi do jornal”, em suas palavras. Desde 1953, o jornal vinha passando por uma série de reformas, na qual o perfil “moderno” de Tinhorão como jornalista se inseriu.¹⁶⁶ O “Caderno B”, suplemento voltado para as artes em geral, com destaque para o cinema e o teatro, havia surgido em 1960 e marcava uma dessas mudanças. Destinado a não apenas tratar de cultura, mas também a ser, ele próprio, um produto cultural, este suplemento, com seus textos criativos e descontraídos e sua diagramação arrojada, tornou-se então um ponto de referência na imprensa do país.¹⁶⁷

No ano seguinte, sob a liderança de Alberto Dines – editor do jornal de 1961 a 1973 – a reformulação do *Jornal do Brasil* finalmente se consolidava.¹⁶⁸ Tal reforma fez com que o jornal passasse de fato a ocupar outra posição no seio da imprensa carioca, ganhando uma nova estatura na formação da opinião política do país e estimulando a reestruturação gráfica dos demais periódicos. O “Caderno B” foi crescendo de importância, gradativamente, na cena cultural carioca, quando surgiram as “Primeiras lições de samba”. Nas palavras de Tinhorão:

¹⁶⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit., pp. 19-55.

¹⁶⁶ Sobre as transformações do *Jornal do Brasil* na década de 1950, ver página 22 (capítulo 1).

¹⁶⁷ DAPIEVE, Arthur. “Jornalismo cultural”. Op. cit.

¹⁶⁸ FERREIRA, Marieta de Moraes. & MONTALVÃO, Sérgio. “Jornal do Brasil”. In: ABREU, Alzira Alves de et. al. *Dicionário Histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, em Cd-Rom, versão 1.0.

“O Segundo Caderno do *Jornal do Brasil*, chamado Caderno B, era muito vivo e se interessava muito pelas coisas da cidade. Então, o Luiz Orlando Carneiro, um colega meu meio elitista, que gostava muito de jazz, iniciou uma série no jornal chamada ‘Primeiras Lições de Jazz’ – quem fazia era o Reynaldo Jardim. Quando estava terminando a série, Reynaldo teve uma idéia: por que não emendar com ‘Primeiras Lições de Samba’? Ele me perguntou se eu faria, me lembro que falei ‘Pô, está pensando que é assim?’ O Luiz Orlando fez porque jazz tem uma bibliografia imensa, mas o samba não tem. Eu sabia direitinho o que tinha e o que não tinha. Aí ele disse que, já que não tinha bibliografia, era mais uma razão para fazer, que era para eu sair e ir entrevistar, pedir para o Sérgio Cabral me ajudar ‘porque ele conhecia todos os crioulos’, como ele dizia. Quando comecei a fazer, e realmente vi que não tinha nada, vi a enrascada em que tinha entrado”.¹⁶⁹

O primeiro artigo da coluna “Primeira lições de samba”, publicado em 22 de dezembro de 1961, foi escrito juntamente com Sérgio Cabral, jornalista especializado em música popular que já escrevia uma coluna semanal intitulada “Música naquela base” desde o início da década de 1960.¹⁷⁰ Criada, portanto, a partir das dúvidas sobre as origens do mais famoso ritmo brasileiro e símbolo de uma nação, o primeiro texto, com o título “Da Serra da Favela ao Morro da Favela: em matéria de samba a primeira umbigada é o baiano quem dá” já mostrava o enfoque sociológico de Tinhorão logo em suas primeiras linhas:

“A criação do samba no Rio de Janeiro prende-se ao fenômeno da diferenciação ocorrido nas maçadas da classe média da cidade quando no início do século, o rápido crescimento da população modificava o estreito quadro social do império escravocrata”.¹⁷¹

Os autores reforçavam que, embora essa análise sociológica parecesse inoportuna logo no início de uma “lição”, ela era, de fato, fundamental, pois o aparecimento de um novo gênero de música popular só poderia ser explicado em sua correlação com as necessidades e disposições do grupo social de onde se originou, já que

¹⁶⁹ Entrevista de José Ramos Tinhorão cedida a *Revista E.* nº 111. In: www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=256&Artigo_ID=3977&IDCategoria=4386&reftype=2 acessado em 28.05.2007.

¹⁷⁰ De acordo com seu verbete no *Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira*, Sérgio Cabral foi demitido do *Jornal do Brasil* em 1962 por ter participado de uma greve de jornalistas naquele ano. In: www.dicionariompb.com.br (acessado em 17.12.2007).

¹⁷¹ “Da Serra da Favela ao Morro da Favela: em matéria de samba a primeira umbigada é o baiano quem dá.” *Jornal do Brasil.* (22.12.1961). Caderno B, p. 3.

“a obra produzida, erudita ou popular, não cai do céu, mas é condicionada por fatores e circunstâncias que se encontram no mundo real”.¹⁷²

A realidade dizia então aos autores sobre a importância dos baianos na construção do samba carioca. Vindos para a região do Vale do Paraíba em meados do século XIX, após a abolição da escravidão, dirigiram-se para o Rio de Janeiro, onde haveria oportunidades de trabalho. A eles, se juntaram ex-combatentes da Guerra de Canudos e suas esposas (antigos moradores da Serra da Favela, no arraial de Canudos) e homens livres pobres, em geral residindo na região central da cidade. Segundo o jornalista:

“Os soldados baianos, que seriam aquartelados no Ministério da Guerra, no mesmo local de hoje, trouxeram, pois, para o Rio as mulheres (...) e procuraram acomodar-se nos limites extremos da Cidade Nova, erguendo seus barracos nas encostas do morro que – em lembrança do seu local de origem – seria chamado Morro da Favela. Mais do que os soldados, foram essas mulheres baianas que iriam contribuir para a conjugação de fatores que levariam ao aparecimento de um gênero novo de movimento popular, o samba, e de uma estilização do velho entrudo, que seria o ponto de partida para o carnaval carioca, tantos anos depois. (...) Iniciadas nos segredos do candomblé, várias dessas mulheres cujo encantamento se traduzia no tratamento de tias – estabeleceram sua moradia em ruas da chamada Cidade Nova (que abrangia as proximidades da Praça XI e pontos arrasados para dar lugar a Avenida Presidente Vargas) e nessas suas casas passaram a realizar as sessões de culto afro-brasileiro e a promover festas em que o folclore baiano se casava a peculiaridades cariocas, dando origem a um sincretismo de que o samba seria apenas um dos resultados.”¹⁷³

Dessa forma, os autores mostravam como as modificações urbanas do Rio de Janeiro no início do século XX influenciaram no surgimento do samba – desmistificando, portanto, a tese de que o samba teria nascido no morro. A precisão era tanta que havia até endereço para a origem do samba: Rua Visconde de Itaúna, 117 – casa de Tia Ciata, uma das principais “tias do samba”.

Desde o início, portanto, já indicavam que aquelas lições iriam ensinar muito mais sobre a identidade do samba do que o público leitor carioca poderia imaginar – a começar por apresentar o samba como uma mistura de culturas, relativizando o tão-

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Idem.

falado protagonismo da cidade do Rio de Janeiro. O termo “lição” já sugeria também o caráter professoral de Tinhorão em seus escritos; além disso, todos os artigos eram numerados, trazendo a idéia de evolução, aprendizado. Se havia uma verdade sobre o samba, seria ele a contar.

Após esse primeiro artigo, Tinhorão passou a escrever sozinho. Os textos giravam em torno do mesmo tema, o samba: seja contando histórias das tias do samba, seja apresentando longas listas de obras sobre o samba, ou – sua maior especialidade – desconstruindo o sucesso alcançado pela bossa nova, o ritmo do momento.

No artigo “Samba bossa nova nasceu como o automóvel JK: apenas montado no Brasil”, de março de 1962, o jornalista afirmava que o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marcou o afastamento definitivo do samba das suas origens populares. Embora tivesse conseguido manter sua base rítmica, “que representava a paganização das batidas de pés e mãos da marcação dos pontos de candomblé da Bahia”¹⁷⁴, por quase 40 anos, o samba havia sido atingido pelo “advento da primeira geração de jovens do após-guerra e após-ditadura”.¹⁷⁵ Para Tinhorão:

“Estabelecida pela corrida imobiliária, a divisão econômica da população da cidade – os pobres na zona norte e nos morros, os ricos e remediados na zona sul – apareceria logicamente na zona grã-fina de Copacabana uma camada de jovens completamente desligados da tradição, isto é, já divorciados da espécie de promiscuidade social que permitira até então aos representantes da classe média participar, de certa maneira, em matéria de música popular, da classe colocada um degrau abaixo na escala social.”¹⁷⁶

Assim, a inabilidade dos jovens da classe média de sentir, na própria pele, a assimetria característica do ritmo dos negros, comprovava “a realidade científica dessa correlação entre as batidas do samba tradicional e a intuição rítmica das camadas baixas da população, onde negros, mestiços e brancos se nivelam na baixa condição econômica”.¹⁷⁷ Dessa forma, seria representada pela substituição da intuição rítmica tradicional pela esquematização representada pela multiplicação das batidas,

¹⁷⁴ “Samba bossa nova nasceu como o automóvel JK: apenas montado no Brasil”. *Jornal do Brasil*. (23.03.1962). Caderno B, p. 3.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Idem.

acompanhada de uma descontinuidade entre o acento rítmico da melodia e o do acompanhamento – o chamado “violão gago”, atribuído ao acompanhamento do samba bossa nova. No caso específico da música popular,

“essa nova moda (...) correspondia exatamente a um tipo novo (embora sociologicamente inevitável) de alienação não desejável das elites brasileiras, ao início de um processo de rápida industrialização, o mesmo que levava o presidente Juscelino Kubitschek a saudar com discurso de afirmação nacionalista a fabricação dos primeiros modelos de automóvel JK no Brasil, diante de algumas unidades trazidas às pressas da Itália, desmontadas para servirem a ocasião. (...) A intenção – em coerência com a euforia geral da população em face do chamado desenvolvimento econômico destinado a tornar o Brasil a maior nação do mundo – era a melhor possível (...)”¹⁷⁸

De fato, o espírito ufanista assolou a população nesse final da década de 1950 no Brasil. O depoimento de Carlos Lyra, um dos fundadores da bossa nova, é ilustrativo desse sentimento.

“A época de 56 a 63 eu chamo de “sete vacas gordas”. Eu acho perfeito ‘sete vacas gordas’, porque tudo aconteceu ali. Bicampeão de futebol em 62. Aparecem Pelé e Garrincha. Bicampeão de basquete, campeão de tênis, com a Maria Esther Bueno, campeão de boxe, com Éder Jofre, campeão de salto tríplice... Ademir Ferreira da Silva, campeão de tênis de mesa... Pesca submarina... E campeão até de beleza, porque Ieda Maria Vargas foi eleita Miss Universo. Onde você quiser vai encontrar alguma coisa. Então *era uma época em que o Brasil era Primeiro Mundo cultural, sem nenhum favor*”.¹⁷⁹[grifos meus]

Era precisamente dessa idéia de progresso cultural que Tinhorão discordava. Na contracorrente da euforia gerada pela renovação da música brasileira, sua idéia central consistia em definir um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatizava a ligação direta entre “autenticidade” cultural e base social (grupos de “negros e pobres”). Por isso, a bossa nova não se enquadrava na idéia de tradição defendida por Tinhorão, pois havia surgido de uma camada social que negava a condição da autenticidade.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ CAMBRAIA, Santuza Naves; COELHO, Frederico Oliveira & BACAL, Tatiana.(orgs.) *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 77.

O problema da autenticidade da música popular pode ser mais bem compreendido à luz da distinção entre uma concepção dialética da cultura – que permite pensar as linguagens musicais como formas culturais que se modificam com a própria vida de um grupo social – e uma tendência mistificadora, na qual linguagens tradicionais são vistas como formas ocas dissociadas de seu conteúdo histórico. De fato, a autenticidade não diz respeito à relação entre objeto e modelo ideal, mas à adequação entre forma histórica e conteúdo histórico. Nesse sentido, o autêntico não é necessariamente o puro, o original, igual a si mesmo, mas aquilo que, por articular organicamente sujeito e objeto, possui representatividade sociocultural.¹⁸⁰

No caso brasileiro, a questão da autenticidade também está misturada às discussões sobre a tradição. Mário de Andrade, modernista que defendeu a música brasileira nas primeiras décadas do século XX¹⁸¹, criou uma bela alegoria sobre identidade e tradição em determinado trecho de sua famosa obra *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*¹⁸². Macunaíma, ao recuperar a pedra muiraquitã (representante de sua gente) que havia sido roubada pelo gigante, não encontra nela a identidade de seu povo, mas somente um objeto que, distante de sua origem, tornou-se uma “tradição petrificada”. Além de construir uma metáfora da busca da nação por sua identidade, Mário de Andrade estabeleceu artisticamente uma distinção entre a tradição viva (vista como articulação entre povo e seu patrimônio histórico-cultural) e a tradição fossilizada (cultivada como algo eterno por “coleccionadores” tradicionalistas). Escrita em 1926, de forma figurada, expõe uma visão de cultura que norteou muitas das discussões posteriores sobre identidade nacional.¹⁸³

Tais concepções possuem consequência políticas, na medida em que correspondem a diferentes práticas de reelaboração do passado, de interpretação da história. Enquanto prática conservadora, a reiteração da tradição morta e fixa – prolongamento de um passado no presente – aparece como restauração das relações sociais existentes. Por outro lado, na prática e nos discursos libertários, a tradição – vista como ação criadora do sujeito sobre as formas do passado – é um operador político

¹⁸⁰ COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. O sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002. pp. 25-26.

¹⁸¹ Sobre a atuação de Mário de Andrade na defesa da cultura nacional, ver capítulo 1, páginas 6 a 11.

¹⁸² ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ática, 1978.

¹⁸³ COUTINHO, Eduardo Granja. Op.cit. p. 15.

capaz de refazer a história como patrimônio das camadas populares. De acordo com a distinção de José Carlos Mariátegui¹⁸⁴, esta última visão representa a “tradição”, que, por sua vez é diferente do “tradicionalismo” – que reflete uma posição política conservadora.

No campo cultural, os textos de Tinhorão do início da década de 1960 apresentavam características de ambas as visões. O jornalista defendia a tese da expropriação da música popular pela classe média, cuja consequência inevitável foi a perda de referenciais de origem. Defendia, assim, a “tradição” das camadas populares em nome de um “tradicionalismo”. Historicamente, Tinhorão destacava dois momentos cruciais em que este processo de expropriação está bem marcado: o surgimento do grupo de Vila Isabel, nos anos 1930, e a bossa nova, no final dos anos 1950. Este último movimento, mais do que se apropriar do material musical popular, teria o deformado num nível tão elevado, a ponto de se diluir no *jazz*.

“Tal como 30 anos antes em Vila Isabel, os componentes do Bando dos Tangarás (que se reuniam na casa de um industrial), os componentes dessa nova geração de músicos encontravam-se no amplo apartamento do Posto 4, ambiente ideal para a floração do seu talento: regulavam todos pela mesma idade (17 a 22 anos), possuíam o mesmo nível de educação e de cultura (inclusive musical), vestiam-se pelo mesmo figurino (camisa esporte, calças blue-jeans, sapatos mocassim sem meias) e eram unânimes na admiração da música norte-americana. Reunidos assim, à volta de um ideal – encontrar uma saída para o samba que havia parado, era quadrado e só falava em barracão – os moços de Copacabana continuavam a *castigar* seus instrumentos na base do jazz, quando surgiu um baiano que se acompanhava ao violão com uma batida de bossa realmente nova – [João Gilberto]”.¹⁸⁵ [grifo meu]

O cantor e compositor baiano parece ser o único a ser “perdoado” por Tinhorão, num momento inicial. Arrisco afirmar que tal condescendência residia no fato de que João Gilberto provinha de uma pequena cidade do interior da Bahia, trazendo consigo, portanto, experiências musicais mais “autênticas”, na visão de Tinhorão. É

¹⁸⁴ MARIÁTEGUI, José Carlos. “Heterodoxia de la tradición.” Lima: *Revista Mundial*, 25.11.1927. pp. 163-164.

¹⁸⁵ “Meninos de Copacabana chegaram à bossa nova pelos caminhos do jazz.” *Jornal do Brasil*. (30.03.1962). Caderno B, p. 3.

inegável que, devido ao seu método de trabalho, muitas das análises do jornalista sobre música estavam diretamente relacionadas à origem social do artista:

“Como meu método é o materialismo histórico, (...) a história para mim é um processo, com forças que agem de uma forma dinâmica e que se desenrolam dentro de (...) uma sociedade de classes. Porque nós vivemos num mundo capitalista. O modo de produção capitalista determina a divisão da sociedade em classes”.¹⁸⁶

Dessa forma, seus artigos sobre bossa nova ressaltavam, sempre que possível, a falta de originalidade dos “músicos amadores” que compunham o movimento bossa nova pelo fato de pertencerem às “classes dominantes”. Já João Gilberto “impôs” seu estilo pessoal aos “moços de Copacabana”, resultando num “gênero de samba híbrido que, por um acontecimento fortuito, ficaria conhecido como bossa nova”.¹⁸⁷

“João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira, que se tornaria conhecido como o *Papa da bossa nova*, sob os dois primeiros nomes de João Gilberto, figura desde já na história do samba como *mais uma contribuição da Bahia à evolução da música popular típica dos cariocas*. (...) Nascido na cidade de Juazeiro quando, no sul, o caudilho gaúcho Getúlio Vargas iniciava a revolução destinada a marcar o advento das populações urbanas no cenário da vida política brasileira, até então dominada pelos coronéis do interior, João Gilberto estava fadado a tornar-se, 30 anos depois, o representante típico dessa geração que – tendo nascido com a derrubada da velha estrutura social – lançar-se-ia à procura de um caminho novo, por completa falta de identificação com tudo o que refletia o caráter ou o gosto dos quadrados e acadêmicos da fase anterior”.¹⁸⁸[grifos meus]

Após reforçar os elogios ao talento musical diferenciado de João Gilberto (devido também a sua cidade natal, que o próprio título evidencia – “João Gilberto criou a batida ‘bossa nova’ imitando o rebolado das lavadeiras de Juazeiro”), Tinhorão não os estendeu aos demais participantes do movimento, pois não soube precisar quanto tempo esse gênero musical poderia durar e que direção poderia tomar. Em sua opinião, após menos de cinco anos de sua criação, a bossa nova parecia ter entrado “no mesmo beco,

¹⁸⁶ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, op. cit.)

¹⁸⁷ “Meninos de Copacabana chegaram à bossa nova pelos caminhos do jazz.” Op.cit.

¹⁸⁸ “João Gilberto criou a batida ‘bossa nova’ imitando o rebolado das lavadeiras de Juazeiro.” *Jornal do Brasil*. (13.04.1962). Caderno B, p. 3.

sem saída (no fundo e na forma) do grupo social que o criou com a pretensão de impô-lo como símbolo do gosto de toda a população”.¹⁸⁹

No artigo seguinte, de 20 de abril de 1962, devido ao aniversário de morte de Noel Rosa, houve uma interrupção na série de lições para oferecer aos leitores uma bibliografia sobre a vida e personalidade de Noel Rosa. Assim, da mesma forma que, dez anos antes, Almirante havia feito uma série de palestras enaltecendo a figura do sambista de Vila Isabel, Tinhorão encontrava um meio de dar destaque a figura de Noel Rosa no ambiente cultural da década de 1960. Se o público leitor do *Jornal do Brasil* buscava um “marco zero” para a música popular brasileira, a coluna “Primeiras lições de samba” estava pronta para defini-lo.

Em “Bossa nova de Noel Rosa em 1930 pode indicar caminho do povo aos bossas novas de 1962”, Tinhorão fez um paralelo entre a trajetória de Noel Rosa e as dos compositores da bossa nova. O jornalista mostrou que nos dois casos a origem social era a mesma (classe média), a inserção na música foi precoce (na adolescência) e as primeiras canções foram feitas em reuniões em casas de “boa família”.

No entanto, a forma pela qual se deu a estilização do samba em cada um dos casos, é que marcou, segundo o jornalista, a principal das diferenças: o samba “noelesco” atingiu o povo, e o “samba bossa nova” não conseguiu ultrapassar o estreito círculo da camada que o produziu. Para Tinhorão:

“Noel Rosa e seu grupo viviam em um tempo em que as classes baixa e média da cidade, embora já suficientemente distanciadas a ponto de não se confundirem, coexistiam, por assim dizer, em uma mesma área urbana, por efeito da proliferação dos cortiços e das casas de cômodos, que apareciam ao lado das casas das boas famílias. Essa promiscuidade vitalizadora – desaparecida principalmente em Copacabana depois de 1945, com a invasão dos edifícios de apartamentos – permitia aos moços filhos de família, desde as brincadeiras de infância, entrar em contato com os meninos filhos de pobres – os pretos e mestiços que, afinal, detinham, por assim dizer, a *chave folclórica* das festas e ritmos populares: as pastorinhas, os ranchos, os blocos (que já se transformavam, àquela época, em escolas de samba) e, finalmente, o próprio samba”.¹⁹⁰ [grifos meus]

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ “Bossa nova de Noel Rosa em 1930 pode indicar caminho do povo aos bossas novas de 1962.” *Jornal do Brasil*. (27.04.1962). Caderno B, p. 2.

Assim, o impulso dos jovens de Vila Isabel em formar um conjunto representou também o desejo de reproduzir em sua classe “um divertimento equivalente (embora necessariamente estilizado) ao dos conjuntos de batucada e de choro formado pelos componentes das camadas mais baixas”.¹⁹¹ Para encontrar o ritmo perfeito, aproveitaram-se da sua relativa intimidade com as classes baixas.

Tinhorão argumentou que por esse motivo tais canções permaneceram na memória do povo durante 25 anos, mesmo após a morte de Noel Rosa. Já a produção bossanovista – afirmou o jornalista – estaria apresentando sintomas, senão de envelhecimento, ao menos de mesmice, menos de cinco anos depois de iniciado o movimento. Vemos que seu discurso visava recuperar a “tradição” das obras antigas de Noel, mas sem atualizá-las; querendo destacar sua superioridade em relação ao presente, apresentou, assim, um teor “tradicionalista”, nos moldes já observados anteriormente.

Sobre a necessidade de instituições que preservassem a “tradição” musical brasileira, Tinhorão escreveu, em maio daquele mesmo ano, um artigo intitulado “Preconceito cultural não deixa fazer a história da música popular”. Para ele, a falta de informações sobre personalidades ou fatos ligados à música popular na grande imprensa causava uma série de publicações equivocadas. Tal realidade era agravada pelo fato de não haver nenhum repositório de documentos sobre a música popular no Rio de Janeiro.

“Como explicar essa lacuna em um campo tão largo e importante da cultura? Muito simples. É que, até hoje, *malgrado o rótulo político de democracia*, o Brasil é dirigido por representantes de uma elite divorciada do povo e de sua cultura, os quais só consideram cultura a História (onde se canta a glória de seus heróis), a Oratória (em que brilham os seus tribunos), a Poesia (em que cantam os seus poetas laureados) etc. Diante desse conceito, a música popular aparece como um assunto desprezível, pela sua intimidade com a tradição dos malandros, dos boêmios, da poesia abastardada – espécie de subproduto do romantismo brasileiro – e dos ‘meios do rádio’ que lembram o público heterogêneo e mal-vestido das macacas de auditório”.¹⁹² [grifos meus]

O trecho acima evidencia como Tinhorão usava seus artigos sobre música para tratar também de questões políticas. Ao criticar o modelo de democracia vivido pelo

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² “Preconceito cultural não deixa fazer a história da música popular” *Jornal do Brasil*. (10.05.1962). Caderno B, p. 2.

Brasil, desejava mostrar a incompetência das classes dominantes em relação à questão cultural. Como visto no primeiro capítulo, o jornalista vivenciou a ascensão de Getúlio Vargas e sua política trabalhista, elogiando, inclusive, em depoimentos, as políticas educacionais da época. Entretanto, em sua opinião, as políticas culturais da década de 1960 (ou a falta delas) indicavam uma separação do povo com as classes dominantes. Ficava clara sua visão dicotômica sobre a cultura popular e a erudita.¹⁹³

No artigo seguinte, deu continuidade às suas reivindicações sobre a construção de um centro de memória da música popular e suas críticas aos governantes.

“As autoridades oficiais não perceberam ainda que o processo da consciência nacional evolui como um todo, *de nada adiantando marchar para a industrialização acelerada e promover as tão faladas reformas de base, se não se faz a cultura caminhar no mesmo sentido progressista.* Essa verdade, aliás, ficou patenteada durante o período do Governo do Sr. Juscelino Kubitschek que, em meio à sua arrancada desenvolvimentista, sentiu a necessidade de suportes ideológicos para justificar perante a massa o sentido histórico do seu plano de progresso com inflação, caindo então nos braços do ISEB – que nada pôde fazer porque também a maioria dos seus membros se deixava trair pela alienação resultante da falta de quadros de cultura coerentes com o fenômeno que se processava”.¹⁹⁴ [grifos meus]

Embora se declarasse de esquerda, Tinhorão mostrava em seu texto desagradado em relação à certas medidas de Jango – herdeiro político de Getúlio Vargas.¹⁹⁵ Como

¹⁹³ É preciso ressaltar que naquele momento o Brasil passava pela experiência do Movimento de Educação de Base (MEB), idealizadas pelo bispo Eugênio Sales em Natal, em 1958. As atividades do MEB tinham como unidade básica de organização o “sistema” (composto de professores, supervisores, locutores e pessoal de apoio), encarregado da preparação dos programas e sua execução através da emissora da diocese local e do contato com as classes de aula. O MEB operava nas zonas mais atrasadas e subdesenvolvidas do país: Norte, Nordeste, Centro-Oeste e norte de Minas Gerais. Entretanto, em virtude do Decreto nº 52.267 do governo federal, em 1963 o MEB ampliou seu âmbito geográfico de atuação e se desdobrou em novas escolas e sistemas, a fim de atender todas as “áreas desenvolvidas do país”. O crescimento do MEB foi muito rápido. Depois de dois anos de funcionamento, já operava 59 sistemas com quase 7.500 escolas e 180 mil alunos, utilizando 25 radiotransmissores em 15 estados, a maioria na região Nordeste. Por volta de 1966, quatrocentos mil estudantes tinham completado um ou mais cursos e 13.771 líderes tinham recebido diploma. Progressivamente, iriam se refletir no movimento as transformações do pensamento dos cristãos no Brasil e a crise atravessada pela Juventude Universitária Católica (JUC). In: CUNHA, Luís Antônio. “Movimento de Educação de Base.” ABREU, Alzira Alves de et. al. *Dicionário Histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, em Cd-Rom, versão 1.0.

¹⁹⁴ “Solução para o samba é sermos patriotas imitando os Estados Unidos.” *Jornal do Brasil*. (17.05.1962). Caderno B, p. 2.

¹⁹⁵ “Com a posse de João Goulart, a ideologia do PCB parecia encontrar uma base real de sustentação política. Os comunistas viam em seu governo um passo importante para a efetiva libertação nacional. O chamado populismo de esquerda e o PCB tinham muitos pontos de contato, ambos reivindicando a

explicitado anteriormente, esse momento do Brasil foi extremamente conturbado, justamente pela radicalização dos diversos setores políticos – que mais tarde desembocaria no golpe civil-militar de 1964. Contudo, seu nacionalismo era tão exacerbado que chegava a criticar um programa de governo – as Reformas de Base – que visavam, em última instância, a nacionalização da economia e a maior participação das camadas populares.

No mesmo artigo, o jornalista dava destaque à carta de um leitor que elogiava longamente sua atuação e a de Sérgio Cabral na divulgação da “verdadeira música popular”, pois ela o teria estimulado a “fazer diretamente no povo – com os amigos, conhecidos, no trabalho, na Faculdade, em toda parte – a campanha de esclarecimento, de desalienação de que necessita a classe média”.¹⁹⁶ Tal depoimento de um leitor “comum” indica como o discurso de Tinhorão e seu nacionalismo ortodoxo encontrava recepção positiva em parte da população brasileira. As discussões sobre o papel da cultura como agente transformador tomavam conta das ruas e seus artigos refletiam tais debates. A classe média havia se consolidado e, diante dessa realidade se viu num impasse: parte passou a querer se aproximar das camadas populares, vendo-as como classe revolucionária, outra as culpava pela crise econômica e/ou pelo avanço do comunismo.

Tinhorão, em seus textos, parecia se descolar de sua condição social – de classe média – para criticá-la e fazê-la enxergar o real valor da cultura popular. Da mesma forma que ele avaliava a produção musical sob esse prisma, é possível fazer o mesmo com ele, a fim de detectar seu discurso peculiar. Logo, de tanto criticar a produção artística da classe média, foi perguntado por Maria Amélia Rocha¹⁹⁷, em entrevista realizada em 2000, se ele também não pertenceria a essa mesma classe que tanto menosprezava. E se defendeu:

“Eu tenho uma coisa chamada *ideologia*. E quando você tem uma ideologia que está fora da sua [classe]... você passa a ter uma posição fora da sua classe. Então, o enfoque da realidade para mim me faz discordar das coisas aceitas

libertação do povo para a construção de uma nação brasileira, independente do imperialismo e livre do atraso feudal remanescente do campo”. In: RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 1993, p. 26.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ Crítica musical da Revista *Nova*.

pela própria classe a que eu pertenço. Mas a minha posição é uma posição coerente com a posição teórica que eu assumo”.¹⁹⁸ [grifo meu]

A desconfiança categórica de Tinhorão contra a classe média parece ser uma resposta ao debate corrente à época em torno do “nacional-popular”, ao firmar sua intransigência na defesa de um pressuposto “autenticamente popular”. Rejeitando o caráter de “aliança de classes” no cenário cultural, a evidente dimensão nacionalista do jornalista tem por medida a compreensão de que o “povo brasileiro” equivale a sua parcela pobre e espoliada, com corte racial preciso, definida a partir da complexificação da sociedade de classes no Brasil. Para ele, sua integração à engrenagem do “mercado de bens culturais” era um desarranjo. Isto significa, principalmente, que Tinhorão advoga a posição de *sujeito* para o “povo” – superando, dialeticamente, a dualidade do debate cultural à esquerda de então, que colocava o “povo” ora na posição de espectador, ora na posição de tema.¹⁹⁹

Sobre essa “ambigüidade” no discurso, Tinhorão tentou se defender – reconstruindo a memória.²⁰⁰ Como já mencionado, culturalmente Tinhorão parecia ter concordado com algumas iniciativas do Estado Novo, pois as vivenciara em sua educação escolar. Entretanto, ao explicar a influência da música norte-americana no Brasil, em texto de maio de 1962, afirmava:

¹⁹⁸ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*. Op. cit.)

¹⁹⁹ BASTOS, Manoel Dourado. “Um marxismo desconcertante. Método e crítica em José Ramos Tinhorão.” In: *Anais do V Colóquio Internacional Marx Engels*. Unicamp, nov/2007. pp.5-6.

²⁰⁰ Maurice Halbwachs foi o pioneiro em explorar, no âmbito das Ciências Humanas, a questão da memória. Socialmente construída, ela surge como uma reconstituição do passado a partir de um conjunto de recordações de um mesmo grupo social. As lembranças de fatos, episódios ou processos fazem sentido se relacionadas a um conjunto maior de lembranças. A memória atua como uma reinvenção do passado em comum, mas determinada por contextos sociais e políticos, historicamente datados. Neste sentido, ela é, por definição, coletiva. Michael Pollak, seguindo as indicações de Halbwachs, ressalta as funções positivas desempenhadas pela memória, como a de reforçar a coesão social, sem atuar necessariamente pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo. No entanto, as reminiscências do passado se alteram, dependendo das mudanças sofridas por nossa própria identidade pessoal. Como afirma, com razão, Alistair Thomson, trata-se da necessidade de compor um passado com o qual possamos conviver. Para o autor, nossas identidades – termo mais apropriado para dar conta da natureza multifacetada e contraditória da subjetividade –, são a consciência do próprio eu que, ao longo do tempo, é construída pela interação com outras pessoas e com as experiências que se vivem. A memória assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ele a “sua” verdade. Ver HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990; POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In *Estudos Históricos*, n.3. Rio de Janeiro, FGV, 1989; THOMSON, Alistair. “Recompondo a memória. Questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias”. In *Projeto História*. Revista do Programa de pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP, n. 15, abril de 1997 e ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos e história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

“A volta da influência avassaladora da música norte-americana deu-se após uma trégua de 15 anos (os 15 anos da *clausura política do Estado Novo*), por volta de 1945, por força do falso princípio de reciprocidade instituído com a Política de Boa Vizinhança, em nome da qual o Brasil cedia matérias-primas e recebia em troca ioiôs de matéria plástica, garantindo o mercado americano para discos que não teria chance de exportar, em troca da invasão do mercado brasileiro pela produção comercial das fábricas norte-americanas, todas com subsidiárias funcionando no Brasil”.²⁰¹ [grifos meus]

Parece que sua idéia de democracia passa pela noção de liberdade para a produção cultural brasileira. Em sua opinião, o mesmo governo que o permitiu ter um acesso “democrático” à música na escola pública, é o que deixou a população politicamente “enclausurada” por 15 anos. E o herdeiro político de Vargas foi criticado por não incluir em suas reformas a questão cultural, deixando seu governo apartado do povo – por isso o “rótulo de democracia” mencionado anteriormente.

Nesse mesmo artigo, ele demonstrava esperança na aproximação de Carlos Lyra com canções do folclore brasileiro, na tentativa de renovar a já “desfibrada” bossa nova.²⁰² Afirmava que talvez fosse o momento de “afinar o desejo de afirmação nacional originada pelo moderno surto de industrialização”.²⁰³ Apesar de sempre criticar o movimento da bossa nova, acreditava que este poderia se renovar se recorresse à “tradição” do samba carioca. A essa possibilidade chamou de “Renascimento”.²⁰⁴

Em agosto de 1962, o cenário cultural estava em ebulição: o Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Édison Carneiro, estava em entendimentos com o governo do estado para conseguir a doação de um terreno destinado à construção do Museu de Arte Popular da Guanabara, que contaria com discoteca e biblioteca sobre música popular; o “compositor da moda”, poeta e diplomata Vinícius de

²⁰¹ “Influência da música norte-americana no samba começou com o ‘jazz-band’” *Jornal do Brasil*. (29.06.1962). Caderno B, p. 3.

²⁰² Em 1962, Carlos Lyra compôs *Influência do jazz*, canção que trata das modificações sofridas pelo samba devido à influência do ritmo estrangeiro. “Pobre samba meu / Foi se misturando se modernizando, e se perdeu / E o rebolado cadê?, não tem mais / Cadê o tal gingado que mexe com a gente / Coitado do meu samba mudou de repente / Influência do jazz / Quase que morreu / E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu / Que o samba balança de um lado pro outro / O jazz é diferente, pra frente pra trás / E o samba meio morto ficou meio torto / Influência do jazz.”

²⁰³ “Influência da música norte-americana no samba começou com o ‘jazz-band’” Op. cit.

²⁰⁴ “Música popular brasileira caminha para o Renascimento com novas perspectivas.” *Jornal do Brasil*. (10.08.1962). Caderno B, p. 3.

Moraes, estava compondo música para cinema em parceria com Pixinguinha; o “menino prodígio da bossa nova” Carlos Lyra, com Zé Kéti – e ainda pretendia se unir a Cartola e Nelson Cavaquinho.²⁰⁵ Tinhorão não escondia o seu entusiasmo pela iniciativa:

“De tudo isso, o que se pode depreender, pois, é que, estabelecido o novo quadro social da fase do desenvolvimento brasileiro, as camadas urbanas começam a ultrapassar a fase caótica do período de formação – iniciado com a Revolução de 30 e intensificado durante a última guerra – efetuando, agora, *o processo de decantação de valores destinado a repudiar o que lhe pareça falso*. Assim, é sinal que, ao menos no campo da cultura popular, as camadas urbanas aproximam-se do momento da *retomada da tradição*, o que não nos devolverá, naturalmente, o velho samba dos malandros de lenço no pescoço, dos barracões ou das baianas, mas certamente permitirá o início da retomada da música popular brasileira, uma etapa superior, sem o biboptismo rítmico da bossa nova, a *gratuidade temática dos barquinhos a navegar e o moderno ridículo romântico do binômio flor-amor*”.²⁰⁶[grifos meus]

Assim, seguindo essa expectativa em torno da tradicional música popular brasileira, foi realizado em agosto de 1962 o Seminário de Música Popular organizado pelo Diretório Acadêmico, Centro de Estudos de História e Centro de Estudos e Pesquisas Sociais da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ). José Ramos Tinhorão foi um dos palestrantes, com a apresentação ambiciosamente intitulada – à revelia do autor, segundo o próprio – “Fundamentação Sociológica da Música Popular Brasileira”. Tal palestra, realizada no dia 21, foi publicada em sua coluna “Primeiras lições de samba” a partir do dia 24 de agosto daquele ano – demonstrando seu interesse em divulgar as discussões realizadas no meio acadêmico sobre música popular para o grande público.

Tinhorão se mostrou muito satisfeito por fazer parte de uma discussão semelhante à que havia acontecido onze anos antes no I Congresso Brasileiro de Folclore. Naquele momento, “o fenômeno da música popular urbana do Rio de Janeiro começava a interessar aos folcloristas, que acertaram em cheio ao convidar para uma palestra o radialista e autodidata Henrique Foréis, o conhecido Almirante, considerado ‘a

²⁰⁵ Em entrevista realizada em 9 de outubro de 1998, Carlos Lyra afirmou: “Apesar de ser socialista, eu tenho que reconhecer que é por ser um produto de classe média que a bossa nova dura tanto tempo”. In: CAMBRAIA, Santuza Naves; COELHO, Frederico Oliveira & BACAL, Tatiana.(orgs.) Op. cit.

²⁰⁶ “Música popular brasileira caminha para o Renascimento com novas perspectivas.” Op. cit.

maior patente do rádio””.²⁰⁷ Neste congresso, Almirante havia trazido componentes da Velha Guarda em sua apresentação, transformando-a também num concerto ao vivo de música popular. Com esse mesmo intuito, Tinhorão trouxe Heitor dos Prazeres para ilustrar sua explanação.

“Representante típico da versatilidade de talento de uma geração caracterizada, nas camadas populares, pela figura tão mal explicada do malandro, Heitor dos Prazeres foi marceneiro, boêmio, tocador de violão e cavaquinho, compositor de sucesso e — quando nada mais se poderia esperar de um filho do povo — pintor: pintor do chamado primitivismo, com telas premiadas, e uma delas, inclusive, figurando no Museu de Nova Iorque””.²⁰⁸

Sobre as origens do samba, Tinhorão argumentava que não se podia simplificar a substituição de um gênero musical por outro pelo simples fato daquele se tornar cansativo e o novo adequado a um “espírito moderno”. O jornalista afirmou que essa teoria de “evolução musical” demonstrava a incapacidade de explicar, de maneira clara e objetiva, um fenômeno ocorrido ante os olhos de todos.

Assim, devido a essa dificuldade em achar as respostas, Tinhorão desconstruía a tese de que o samba nasceu no morro, com o apoio de seu acompanhante: “Heitor dos Prazeres, que já era gente quando o samba apareceu, sabe que isso não é verdade”. E seguiu com uma longa explicação sobre o samba já explicitada no início do capítulo. Entretanto, fez questão de salientar que não houve um “primeiro” samba “no sentido em que um determinado compositor, notando a tendência para a fixação de um ritmo novo, dissesse: — ‘Vou aproveitar esse ritmo para fazer uma música assim e assim, que chamarei de samba’”.²⁰⁹ Tinhorão, afirmava, diante da platéia, que quem criou o samba não havia sido Donga, nem Sinhô nem o próprio Heitor dos Prazeres – que estava ao seu lado. Para ele, o carnaval carioca havia criado o samba; ou melhor, fora

“a necessidade natural da criação de um ritmo capaz de empurrar a massa popular heterogênea, que não se conformava com a rígida disciplina dos

²⁰⁷ “Estudantes da FNFi ouviram falar de samba com agrado: Heitor era o dos Prazeres” *Jornal do Brasil*. (24.08.1962). Caderno B, p. 2.

²⁰⁸ Idem.

²⁰⁹ “Quem inventou o samba não foi este nem aquele, foram todos no carnaval”. *Jornal do Brasil*. (06.09.1962). Caderno B, p. 2.

ranchos, preferindo juntar-se nos grossos cordões, que avançavam pelas ruas e convergiam para a Praça Onze, o grande palco das suas evoluções”.²¹⁰

Para comprovar sua afirmação, lembrava que a gravação de *Pelo telefone* (considerado o primeiro samba da História) foi registrada por Donga na Biblioteca Nacional, sob nº 3.295, em 16 de dezembro de 1916, com a indicação de “samba carnavalesco”. Para Tinhorão, Donga – frequentador das reuniões na casa de Tia Ciata – havia apenas reunido, como em uma colcha de retalhos, estribilhos de sambas de partido alto, adaptando ao ritmo várias partes cantadas. A letra, atribuída inicialmente ao jornalista Mauro de Almeida, causou polêmica à época. Sinhô declarou-se o verdadeiro autor do arranjo, ao lado de outros quatro companheiros do “117 da Visconde de Itaúna” – o violonista Hilário, mestre Germano, João da Mata e a própria Tia Ciata – que seriam os compositores da canção. Tal pluralidade reforçava a tese da obra coletiva, segundo o jornalista.

“Aos amigos do método materialista histórico na abordagem do fenômeno social, eu diria que não era necessário mais do que este exemplo do samba Pelo Telefone para provar aquela afirmação inicial de que o samba não nascera no morro. No morro estava começando a estabelecer-se a camada mais pobre da população, onde os pretos e mestiços formavam a maioria, e que até pelo primarismo dos instrumentos com que podiam contar dedicavam-se apenas ao batuque. A crítica ao Chefe de Polícia, lançada com o Pelo Telefone, partida de um jornalista, demonstrava desde logo uma *atitude pequeno-burguesa*, resultante da euforia cívica que o direito de voto direto, instituído pela República, tinha levantado nas camadas médias da população, as quais, embriagadas de democracia, acreditavam participar realmente dos governos que ajudavam a eleger”.²¹¹ [grifos meus]

Embora tenha reivindicado a autoria de *Pelo telefone* para Sinhô, Tinhorão continuou sua palestra lembrando de outro caso de “desapropriação” de música popular – e dessa vez feita pelo próprio Sinhô. O jornalista se utilizou dessa história para explicar sua teoria (que seria a marca de suas produções seguintes): a expropriação cultural realizada pela classe média ocorria devido à sua falta de autenticidade – fator este presente somente na cultura popular.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Idem.

No artigo intitulado “De como o povo fixou o ritmo do samba e de como o rádio se apropriou dele”, de 20 de setembro de 1962, o jornalista contava as origens de Sinhô:

“José Barbosa da Silva, o Sinhô, nascera na Rua Riachuelo, filho de pai mestre-pintor – o que situava a família na baixa classe média da época –, criara-se no Bairro de Catumbi e – vejam como um pequeno fato pode ser importante – aprendera a tocar piano com sua mãe. Essa simples circunstância da mãe de Sinhô possuir um piano explicava muita coisa. Sinhô, tal como Donga e o próprio Pixinguinha, freqüentava a casa da Tia Ciata e comparecia à Festa da Penha não integralmente como o participante de uma festa sua, mas como o observador curioso que, no fundo, procura viver as mesmas emoções da massa, mas só as vive de segunda mão”.²¹²

E não perdeu a oportunidade de atingir os universitários que assistiam sua fala: “Mais ou menos como se dá hoje, por exemplo, quando qualquer pessoa desta sala se mistura com os crioulos da Mangueira ou do Salgueiro, durante um ensaio de escola de samba”.

O jornalista explicou que o ocorrido com o samba *Ora Vejam Só* era muito comum naquela época, podendo ser resumido da seguinte maneira: o compositor da classe mais baixa compõe o seu samba praticamente “a seco”, acompanhando-se apenas com um violão ou batendo na caixa de fósforos. De posse dessa matéria-prima, o compositor ou arranjador da classe média, geralmente iniciado nos recursos da música erudita, adapta-lhe a indefectível introdução, acrescenta-lhe alguns “floreios” em duas ou três passagens, e logo surgia editado mais um samba popular. Sinhô teria realizado tal “expropriação” com o seguinte argumento: “samba é como passarinho, de quem pegar primeiro”.

Sua coluna continuou nesse intenso debate sobre as origens do samba, na tentativa de desmistificar certas visões sobre o ritmo, até dezembro de 1962. Estes textos – e outros publicados em outras revistas – deram origem ao primeiro de uma série de livros que Tinhorão iria ainda lançar sobre música popular brasileira: *Música Popular – um tema em debate*. Tal livro, como explicitado no capítulo anterior, inseriu-se no

²¹² “De como o povo fixou o ritmo do samba e de como o rádio se apropriou dele.” *Jornal do Brasil*. (20.09.1962). Caderno B, p. 3.

ardente debate sobre música popular, característico da década de 1960, e rendeu-lhe fortes críticas.

A idéia básica da obra de Tinhorão, então, está em definir um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatiza a ligação direta entre “autenticidade” cultural e base social (grupos de “negros e pobres”). Sob essa ótica, há uma preocupação em separar o que é popular e o que é folclórico: a música folclórica seria aquela de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração em geração; a música popular, pelo contrário, seria a composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos – gravação e venda de discos, partituras, fitas, filmes.²¹³

Enquanto as criações populares – individuais – se mantiveram organicamente ligadas ao universo “folclórico” – coletivo –, tal como é definido por Tinhorão, a música brasileira conservou um núcleo de autenticidade, sendo efetivamente “popular e brasileira”. Na medida em que as canções passaram a ser direcionadas para o rádio, a partir dos anos 1930, e, nos anos 1960, para a TV, elas foram dissociando da sua base social de origem. Nesta linha de argumentação, a bossa nova representava o momento máximo da ruptura com as origens, logo, com a autenticidade.

Desse modo, para o jornalista não se tratava de construir uma nova visão de mundo e estabelecer uma nova correlação de forças no interior da sociedade, mas de preservar a autenticidade da cultura popular face às influências alienantes da cultura estrangeira. Isso porque suas idéias têm origem na tradição nacional-estatista defendida pelo Partido Trabalhista Brasileiro e nas idéias marxistas do Partido Comunista Brasileiro – ambos os partidos com atuação importante no cenário político do período democrático de 1945 a 64. Vê-se que, para ele, a ação política revolucionária consiste na conservação das velhas formas culturais – aproximando-se, portanto, do ideário do “romantismo revolucionário” de Michel Löwy.²¹⁴ Com suas “lições”, Tinhorão procurou conscientizar seus leitores da importância da música popular para a história do país. Conhecer suas origens seria conhecer seu povo.

²¹³ NAPOLITANO, Marcos. & WASSERMAN, Maria Clara. Op. cit.

²¹⁴ Ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit.

CAPÍTULO III - A MÚSICA POPULAR DE TINHORÃO (1974-1982)

*A pessoas esvaziadas de conteúdo humano, corresponde a uma arte esvaziada de conteúdo artístico.*²¹⁵(José Ramos Tinhorão)

A indústria cultural no Brasil: reflexões acerca de seus desdobramentos

Ao longo da década de 1970, surgiram no mundo diversos movimentos, grupos, organizações e partidos de esquerda que tentaram “reinventar a política” feita até então. Fazendo uma crítica dos partidos comunistas e socialistas tradicionais bem como à burocratização da política, buscavam soluções alternativas para a transformação social. Assim, “a cena política de esquerda se renovava e ganhava novos contornos”.²¹⁶ Nesse período, a valorização teórica e política da *cultura* e da *ideologia* foram a marca da renovação do marxismo. Essa ênfase seria ainda reforçada nas obras de alguns de seus mais notáveis representantes, como Herbert Marcuse, Pierre Bourdieu, Edward Thompson, Christopher Hill e Eric Hobsbawm.

No Brasil, os anos de 1970 foram também uma tentativa de se reformular a política. Em grande parte, tal realidade era refratária dos anos de 1960 e, principalmente, 1968. Alguns eventos históricos – como o Maio de 1968 na França, a invasão de Praga e a Revolução Cultural Chinesa – haviam transformado intensamente os conceitos de “política”, “participação política” e especialmente de “esquerda”. Entretanto, o cenário brasileiro de tais renovações conceituais era o da ditadura militar, alterando o padrão de militância dos jovens engajados.

Nesse contexto, perdeu-se a proximidade imaginativa da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso às novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si. Logo, ficou claro que o florescimento cultural também não seria eterno; “e o ensaio geral de socialização da cultura frustrou-se antes da realização da

²¹⁵ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, op. cit)

²¹⁶ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada – as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000. p. 9.

esperada revolução brasileira, que se realizou pelas avessas, sob a bota dos militares, que depois promoveriam a transição lenta, gradual e segura para a democracia”.²¹⁷

Desde meados da década de 1960, o panorama fonográfico do Brasil vinha sofrendo mudanças. Isso porque, devido ao sucesso alcançado pela música brasileira nesse período, a venda de LPs de artistas nacionais aumentou drasticamente em 1969 – apenas dez anos antes, em 1959, de cada dez discos comprados, sete eram estrangeiros. “Havia um nítido processo de ‘substituição de importações’ em curso: o mercado brasileiro passou a consumir canções compostas, interpretadas e produzidas no próprio país, comercializadas pelas grandes gravadoras multinacionais”.²¹⁸ A consolidação da sigla MPB, “misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural”²¹⁹, esteve portanto, intimamente ligada ao fortalecimento da indústria de massa no Brasil.

Em sua origem, a MPB guardou uma contradição básica que marcaria o cenário cultural da década de 1970: como conciliar a difusão de determinada ideologia nacionalista para ser absorvida por diferentes classes sociais e realizar-se como produto de mercado, utilizando-se dos meios técnicos e organizacionais do mercado à sua disposição? Para Marcos Napolitano, “tratava-se de redefinir o popular, arrastando consigo a definição de nacional”.²²⁰

O autor defende ainda que este foi um momento no qual houve uma rearticulação das esquerdas brasileiras em torno da cultura nacional-popular, a partir de dois pólos: o Estado e o mercado. Cada um desses pólos representava um palco de atuação dessa “nova esquerda” reorganizada após o golpe civil-militar de 1964. Derrotadas no campo político, buscavam na cultura uma arena de atuação. Contudo, para complexificar esse cenário, é importante ressaltar a atuação ambígua do regime militar em relação à questão cultural.²²¹

²¹⁷ RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. p. 154

²¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. 2007. Op. cit. p. 87.

²¹⁹ Idem.

²²⁰ Idem.

²²¹ NAPOLITANO, Marcos. “Engenheiros da alma ou vendedores da utopia? A inserção do artista-intelectual engajado nos anos 70”. In: *Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

“Houve”, na concepção de Napolitano, “uma mistura assimétrica e de movimento irregular, de mecenato oficial, vigilância de eventos e personalidades, repressão policial direta e controle censório, qualificando uma política cultural muito peculiar.”²²² Tal situação revela, desse modo, a existência de cisões e discordâncias no Estado autoritário, especialmente num momento em que o chamado “inimigo interno”²²³ já se encontrava neutralizado – já que os primeiros anos da década de 1970²²⁴ foram marcados pela derrota da luta armada, obrigando as esquerdas a reverem suas estratégias e sua relação com a democracia. Marcos Napolitano afirma que

“A agenda do regime já não priorizava o combate à luta armada e apontava, estrategicamente, para uma política de liberalização, na qual as artes, por uma série de circunstâncias, acabavam por servir de busca de apoio do regime junto à sociedade civil. O terrorismo cultural se misturava à política de cooptação ou neutralização das vozes dissonantes. Neste jogo perigoso, o artista-intelectual, porta-voz das classes médias, tinha um papel fundamental. (...) Nos anos 1970, este novo e inusitado espaço de atuação, a princípio neutralizador dos efeitos críticos da arte, pode ter desempenhado papel significativo na construção de uma identidade da resistência civil contra o regime militar.”²²⁵

A consolidação da variante nacional-popular de esquerda como um dos pilares da moderna indústria cultural brasileira ocorreu num mosaico cultural complexo no qual participaram outras tradições: modernismos e vanguardas formalistas, folclorismo, resquícios de uma cultura letrada e humanista, cultura de massa norte-americana. Acentua-se, no final da década de 1970, a crise do ideal de engajamento e do papel messiânico do artista-intelectual, que ambicionava ser o canal de expressão das camadas populares, equilibrando as contradições sociais e políticas da nação. Gradativamente, o artista-intelectual é denominado porta-voz das “classes médias” ou da “sociedade civil organizada”, cada vez mais distantes das camadas populares excluídas. O conceito de

²²² Idem, p.313.

²²³ BORGES, Nilson. “A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

²²⁴ Sobre luta armada, ver ROLLEMBERG, Denise. “Esquerdas revolucionárias e luta armada.” In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura*. V. 4. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

²²⁵ NAPOLITANO, Marcos. 2004. Op. cit. p. 313.

“povo” aparece cada vez mais esvaziado, ainda que reivindicado em nome da noção de “sociedade civil”. Diante disso, a chamada “cultura de massa” foi se fortalecendo e até se sobrepondo aos ideais da vanguarda intelectual de esquerda. E assim o cenário cultural brasileiro foi tomando novas formas.

O pesquisador colombiano Jesus Martín-Barbero, em seu estudo sobre a origem da cultura de massa, sugere que a cultura popular seja vista a partir da organização do Estado. Dessa forma, dá-se uma dupla ruptura: com o positivismo tecnologista, que reduz a comunicação a um problema de meios, e com o etnocentrismo culturalista, que assimila a cultura de massa ao problema da degradação da cultura. Tal ruptura recoloca os problemas no espaço histórico dos deslocamentos da legitimidade social que conduzem da imposição da submissão à busca do consenso. A constituição histórica do massivo, mais do que a degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado, e da cultura nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular entrar em cumplicidade com o imaginário da massa.²²⁶

Barbero argumenta que a formação dos Estados nacionais – e suas conseqüências, como a organização da economia e a formação do mercado – possibilitou a criação de mecanismos para a normatização da cultura, que passa a ser vista como um fator de união da sociedade. Entretanto, o poder político só seria centralizado com a difusão de costumes e hábitos comuns ao povo – agora convertidos em Nação. Tal conversão põe

“em marcha a inversão de sentido que tornará visível a cultura chamada popular no século XIX. E quando a cultura de massa se apresenta como cultura popular, não fará senão continuar a substituição que a Nação fez do povo, no plano político. Substituição que só foi possível mediante a dissolução do plural que, instituindo a integração, realizava a centralização estatal. *O que possibilita a passagem da unidade de mercado à unidade política será a integração cultural.* (...) As diferenças culturais entravavam a livre circulação das mercadorias e representavam para o absolutismo uma inadmissível divisão do poder. Para superar ambos os obstáculos contribuirá a construção de uma cultura nacional.[grifos meus]”²²⁷

²²⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. pp. 125-126.

²²⁷ Idem, p.129.

Desse modo, a construção de uma “cultura nacional” estava intimamente ligada à dissolução de práticas populares que se opunham à cultura oficial. Mais uma vez, era necessário padronizar os costumes da sociedade, em nome de um modelo econômico que pedia homogeneização. Portanto, estamos diante do que Barbero chama de “enculturação”. A dominação do tempo de acordo com as regras do Estado foi uma das formas encontradas para a cultura nacional se impor. Outra maneira foi limitar as práticas do povo através “da transformação do saber e os modos populares de sua transmissão.”²²⁸ Nesse sentido, a escola desempenha o importante papel de “introduzir as crianças nos dispositivos prévios para o ingresso na vida produtiva”²²⁹

O termo “indústria cultural” é cunhado por Theodor Adorno, ao tratar do processo de massificação da cultura popular.²³⁰ Ao contrário do conceito de “cultura de massas” até então utilizado, designando um tipo de cultura espontânea, produzida pelo povo, o autor alemão defende que a indústria cultural é uma produção dirigida para o consumo das massas segundo um plano preestabelecido, dentro da lógica capitalista. Afirma, portanto, que essa lógica é mais um mecanismo de massificação da opinião, dos gostos e da necessidade de consumo. Para ele:

“A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total.”²³¹

A cultura, sob as regras da indústria cultural, torna-se uma mercadoria a ser vendida e explorada comercialmente. Para Adorno, perde-se o valor e a essência da criação cultural, deixando em evidência, apenas, a marca da exploração e da dominação das massas.

²²⁸ Idem, p. 132.

²²⁹ Idem, p. 133.

²³⁰ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

²³¹ ADORNO, Theodor W. “A Indústria Cultural” In: COHN, Gabriel (Org.) *Comunicação de Massa e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. pp. 287-288.

Entretanto, novas esferas de influência, lutas por novos sentidos e diversidades de experiências culturais também passaram a ser levadas em consideração para pensar a produção, a circulação e a recepção das canções – ampliando, assim, os estudos de Adorno. Richard Middleton, por exemplo, é um sociólogo que criticou duramente seu pessimismo diante do desenvolvimento das sociedades industriais, e elaborou uma teoria da articulação de elementos musicais em diferentes contextos. Para ele, os estilos musicais devem ser tratados como “conjuntos de elementos de uma variedade de fontes, cada qual com uma variedade de histórias e conotações”, sendo que estes elementos “podem ser rearticulados em diferentes contextos”²³². Portanto, a “massificação” da cultura deve ser avaliada de acordo com o contexto em que ocorre, para que não haja análises reducionistas em relação à qualidade do produto. Logo, a abordagem de Middleton é capaz de conceber a relação entre formas e práticas musicais, de um lado, e interesses de classe e estrutura social, de outro.

Renato Ortiz afirma que o advento do regime militar permitiu a concretização da indústria cultural no Brasil, consolidando o capitalismo tardio através do crescimento do parque industrial e do mercado de bens de consumo materiais. Esse fortalecimento do parque industrial atingiu também o cerne da produção de cultura e mercado de bens culturais.²³³ A televisão nos anos 1960 e o cinema nos anos 1970 representam bem esse processo de modernização. Houve, portanto, nesse período, uma transformação na tradição cultural, que até então trabalhava com perspectivas próprias do que viria a ser a temática do popular e do nacional.

A modernização econômica trazida pelo chamado “milagre econômico”²³⁴ trouxe implicações também na cultura, que correspondeu à ascensão da indústria cultural. Segundo José Miguel Wisnik, por exemplo,

“a industrialização do som através do disco e do rádio, seguida pela incrementação acelerada dos meios de reprodução capazes de colocá-la numa rede de terminais disseminados em toda a parte, alterou decisivamente o papel e o lugar social da música. (...) O capital multinacional (...) absorve e lança no

²³² MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 16.

²³³ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. Op. cit.

²³⁴ Ver PRADO, Luiz Carlos Delorme & EARP, Fábio Sá. “O ‘milagre’ brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano*. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

campo do mercado as mais variadas expressões da música de dança, desde que reguladas por certos padrões de homogeneização, cicladas e recicladas segundo o ritmo da moda.(...) As diferenças ente a miséria absoluta e a riqueza arrogante não poderiam redundar senão numa indústria cultural igualmente comprometida com a complexidade cultural do país inteiro.²³⁵”

Clarice Nunes afirma que a educação passou a ser utilizada como fator de desenvolvimento pelo regime militar. Segundo a autora, “as políticas educacionais pós-64 teriam sido (...) o resultado da aliança entre os setores dominantes da sociedade e o aparelho estatal. O que se pretendia através do ensino seria criar *novos hábitos de consumo e mão-de-obra de baixo nível de qualificação* [grifos meus]”²³⁶ em nível secundário. Esta seria uma das conseqüências do surgimento da chamada “indústria de massa”.

Marcos Napolitano, por outro lado, argumenta que tal massificação não representou, necessariamente, uma incorporação imediata da “cultura universal” mencionada por Barbero. O autor afirma que “a cultura e as artes daquele período incorporaram, a um só tempo, formas de resistência e formas de cooptação e colaboração, diluídas num gradiente amplo de projetos ideológicos e graus de combatividade e crítica, entre um e outro pólo.”²³⁷ Do mesmo modo, o autor destaca que “a compreensão crítica das lutas culturais do período não devem ficar reféns da dicotomia entre “resistência” e “cooptação”, pois revelam um processo mais complexo e contraditório, no qual uma parte significativa da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime”.²³⁸

Pierre Laborie amplia a compreensão acerca da participação da sociedade em regimes autoritários – não somente nos bem delimitados campos de *oposição* ou *colaboração* – tendo elaborado o conceito de *zona cinzenta*. Para além de dicotomias simplistas que enquadram determinados comportamentos em “tipos” pré-estabelecidos, a

²³⁵ WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil.” In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: Temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1992. pp. 116 e 125..

²³⁶ NUNES, Clarice. “As políticas educacionais pós-64 e o conflito de representações de uma educação voltada para o trabalho.” In: *Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 352.

²³⁷ NAPOLITANO, Marcos. “‘Vencer satã só com orações’: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”, 2006, p. 1

²³⁸ Idem.

chamada *zona cinzenta* abarca a fluidez de pensamento da sociedade, diante de uma realidade tal como a ditadura.²³⁹

Como desdobramento dessa análise, o autor também utiliza o conceito do *penser-double* (“pensar duplo”), originalmente aplicado em seu estudo sobre a sociedade francesa sob o regime de Vichy. O autor afirma que o “duplo”, a coexistência de pensamentos e práticas muitas vezes paradoxais é própria do ser humano, principalmente em momentos de dificuldade. Tal conceito pode também ser aplicado no contexto histórico brasileiro do regime militar, sendo especialmente útil na compreensão da atuação do campo cultural no período.

Segundo Napolitano,

“mesmo reconhecendo que havia uma sofisticada e vigorosa cultura de esquerda, responsável pela disseminação de símbolos e valores democráticos e anti-autoritários, acredito que o uso indiscriminado e idealizado da expressão “resistência cultural” pode ocultar as tensões e diferentes projetos que separavam os próprios agentes históricos que protagonizaram o amplo leque de oposição ao regime militar, dificultando a compreensão histórica das suas matrizes ideológicas diferenciadas e do jogo de aproximação e afastamento que marcou o arco de alianças oposicionistas, bem como a relação entre os vários grupos ideológicos que formavam este arco e o Estado, caracterizada por ações e discursos que iam da colaboração à recusa, passando por vários matizes.”²⁴⁰

Dentre esses matizes, podemos encontrar o discurso de José Ramos Tinhorão. Seus artigos no *Jornal do Brasil* (publicados entre 1961 e 1982) são reflexo dessa disputa ideológica que ocorria no campo cultural desde a década de 1960, como bem salientou Napolitano. Fazendo parte deste “arco de alianças oposicionistas”, o jornalista permaneceu com sua fala radical, de repulsa ao estrangeiro e valorização da cultura popular, sem sofrer represálias do Estado. Como compreender, então, a publicação de suas obras em um regime autoritário?

É necessário recorrer, mais uma vez, aos conceitos de Pierre Laborie. Para além da compreensão de uma ambivalência de comportamento, “é preciso investigar [também] a *ausência de oposição*, ou seja, tornar o objeto de estudo a opinião pública

²³⁹ LABORIE, Pierre. *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*. Paris, Seuil, 2001.

²⁴⁰ Idem, pp.1-2.

que não se manifesta diante do infame”(grifos da autora)²⁴¹ ou – como no caso das obras de Tinhorão – corrobora com pensamentos que não aparentam ser hegemônicos.

Assim, para uma melhor compreensão de tais comportamentos torna-se premente o estudo da chamada “opinião pública”, que desempenha um importante papel na aceitação/recusa de determinadas idéias. De acordo com Jean-Jacques Becker, a história da opinião pública,

“buscando apreender comportamentos e atitudes da população em sua massa, (...) permite conseqüentemente ser desmistificante. (...) Ela é ‘passiva’, na medida em que descreve atitudes, comportamentos, mas ‘ativa’ quando procura saber – o que na maioria das vezes é muito difícil – se a opinião pública influiu na evolução histórica, no acontecimento.”²⁴²

A opinião pública, sendo fruto de uma “complexa alquimia entre o estado das mentalidades e o contexto”²⁴³, não é, em si, segundo Pierre Laborie²⁴⁴, um fim, mas um ponto de partida para reflexões sobre as diferentes culturas políticas de um sociedade.

Entretanto, é preciso diferenciar opinião pública e cultura política. Enquanto Becker afirma que “a história da opinião pública é (...) uma micro-história, atenta ao tempo breve, ao indivíduo, à história”²⁴⁵, Serge Berstein nos lembra que, no caso da cultura política, “é necessário o espaço de pelo menos duas gerações para que uma idéia nova, que traz uma resposta baseada nos problemas da sociedade, penetre nos espíritos sob forma de um conjunto de representações de caráter normativo e acabe por surgir como evidente a um grupo importante de cidadãos.”²⁴⁶ Podemos dizer, então, que a opinião pública seria uma das “matérias-primas” para a conformação da cultura política, apesar de ambas terem existências autônomas. Ainda Berstein:

“A cultura política, assim elaborada e difundida, à escala das gerações, não é,

²⁴¹ ROLLEMBERG, Denise. “As *Trincheiras* da Memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974)”, 2006, p.5.

²⁴² BECKER, Jean-Jacques. “A opinião pública”. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, Fundação Getúlio Vargas, 1996. pp. 186/187.

²⁴³ Idem, p.188.

²⁴⁴ LABORIE, Pierre. “De l’opinion publique à l’imaginaire social.” In: *Vingtième Siècle*. Année 1988, vol. 18, n.18, pp.101/117.

²⁴⁵ Idem, p.189.

²⁴⁶ BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In: SIRINELLI, Jean-François & RIOUX, Jean-Pierre. *Para uma história cultural*. Lisboa, Editorial Estampa, 1998. p.356.

de forma alguma, um fenômeno imóvel. É um corpo vivo, que continua a evoluir, que se alimenta, se enriquece com múltiplas contribuições, as das outras culturas políticas quando elas parecem trazer boas respostas aos problemas do momento, os da evolução da conjuntura que inflete as idéias e os temas, não podendo nenhuma cultura política sobreviver a prazo a uma contradição demasiado forte com as realidades”.²⁴⁷

Sobre a possibilidade de a opinião pública ser “fabricada”, Becker afirma que “uma manipulação só tem chance de ser bem-sucedida quando acompanha as tendências profundas da opinião pública.”²⁴⁸ Tal afirmação confirma a tese aqui apresentada: as relações estabelecidas entre Estado e Sociedade durante o regime militar não podem ser entendidas como ordens impostas de “cima para baixo”; de fato, o que se estabelece é uma relação dialética, em que ambos os lados fazem adaptações, de acordo com seus interesses. No campo cultural, isso não foi diferente. Para além da simples resistência ou colaboração, formou-se uma relação imbricada, de interdependência muitas vezes entre os dois pólos – principalmente após a derrota da esquerda armada, no início dos anos 1970.

Dessa forma, é importante destacar que não é nos momentos de decisão política que a opinião pública exerce o seu papel histórico. Constituindo parte de uma cultura política própria de seu tempo, a opinião pública revela os mecanismos encontrados pela sociedade de demonstrar sua maneira de ver o mundo – ou como queria que ele fosse. A intervenção da opinião pública no processo histórico fica evidenciada quando lembramos que não há política (ditatorial ou democrática) que possa sobreviver por muito tempo sem vínculos estreitos com as tendências dominantes da opinião pública. Tal afirmação pode ser exemplificada pelas adaptações/acomodações feitas nas políticas culturais na década de 1970 no Brasil, que passaram, de certa forma, a incorporar artistas e movimentos até então classificados como “resistentes” ao regime militar vigente desde 1964.

²⁴⁷ Idem, p.357.

²⁴⁸ BECKER, Jean-Jacques. Op. cit. p.192.

“Ser moderno é ser conservador?”

Adaptações a um novo conceito de cultura no Brasil

A partir de 1970, no universo de questões sobre a cultura popular, houve uma grande discussão em torno da penetração dos meios de comunicação. Inicialmente, houve uma recusa por parte da chamada “esquerda ortodoxa”²⁴⁹ em aceitar essa nova indústria cultural, já que esta destruiria a “autenticidade” das manifestações populares. Além disso, o conceito de cultura de massa não tinha muita receptividade, já que era associado a uma perspectiva teórica da “direita”, acomodada à consolidação do capitalismo. Para ela, a dinâmica das classes sociais explicaria o processo por si só. Lúcia Lippi afirma, porém, que “o instrumental teórico em uso [pela “esquerda ortodoxa”] não permitia ver uma indústria cultural que se organizava para o mercado, para um público que não se diferenciava segundo as cisões de classe.”²⁵⁰ Já Marcos Napolitano afirma que

“a dinâmica cultural no Brasil no período do regime militar dialogou com as vicissitudes políticas que marcaram o jogo entre governo e oposições (parlamentar, civil, armada). Ao longo dos anos 1970, confirmada a derrota da esquerda armada, construiu-se um campo político-cultural que podemos chamar de ‘oposição civil’, articulando conteúdos de esquerda, principalmente da esquerda nacionalista, a circuitos dominados pelo mercado, gerenciado por capitalistas liberais”.²⁵¹

Portanto, o mercado, a fim de se adaptar a essa nova demanda por produtos “críticos” – especialmente depois da derrota da guerrilha armada – incorporou (obedecendo a algumas normas do Estado militar) certos comportamentos e opiniões até então considerados “resistentes” ao regime. As regras determinadas pelo Estado, por sua vez, estabeleciam a valorização da cultura nacional, sem nenhuma espécie de politização que comprometesse a “qualidade estética” das obras. Por outro lado, tal aproximação foi extremamente importante para que a cultura engajada de esquerda ampliasse sua atuação

²⁴⁹ De acordo com Marcos Napolitano, a “esquerda ortodoxa” foi o grupo (onde, acredito, está José Ramos Tinhorão) que se manteve combativo a “ida ao mercado” dos artistas brasileiros, na década de 1970. In: NAPOLITANO, Marcos. 2006. Op. cit. p.19.

²⁵⁰ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Seja Moderno, seja Conservador.” (Resenha do livro *A moderna tradição brasileira*) In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.2, 1988, p. 311.

²⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. 2006. Op.cit. p .21.

na sociedade civil. Os canais de comunicação até então utilizados – como o CPC – haviam sido inviabilizados pela censura; logo, era preciso encontrar novas formas de se aproximar “do povo”.

“A questão da “integração nacional”, [por exemplo], era um dos pilares da Doutrina de Segurança Nacional e o mercado tinha um papel fundamental neste “objetivo permanente” do Estado, pois a cultura nacional era vista como circuito de consumo de produtos de conteúdo “brasileiro”, complementado pelo estímulo ao acesso a produtos de conteúdo universal, consagrados como cânones da cultura ocidental. Para a esquerda nacionalista, a questão da cultura nacional era vista como tática de defesa contra o imperialismo norte-americano e meio de conscientização das camadas populares, projeto acalentado desde antes do golpe militar. Assim, o Estado de direita e os intelectuais de esquerda puderam compartilhar certos valores simbólicos que convergiam para a defesa da nação, ainda que sob signos ideológicos trocados.”²⁵²

Vemos, assim, que a tradição nacional-popular, além de um “palco de conflitos”²⁵³, surge também como um provável campo de aproximação entre pólos supostamente opostos – governos militares e agentes culturais de esquerda. Tal afirmação nos permite, enfim, associar o conceito de *zona cinzenta* às políticas culturais no Brasil da década de 1970. O governo militar conseguiu que o discurso nacional-popular – antes visto como o “guarda-chuva ideológico da esquerda” e agora “apaziguado” pelas políticas culturais – se unisse à idéia de modernidade, associada naquele momento à incipiente “indústria de massa” que se consolidava no país. Dessa maneira, ambos os lados desfrutaram de benefícios concretos. Porém, como afirmou José Castello, “a modernidade, que antes era outro nome da utopia, já chegou. Transformou-se em norma, em tradição. Ser moderno agora é ser conservador. Duros tempos”.²⁵⁴

²⁵² Idem, p.8.

²⁵³ THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²⁵⁴ Caderno *Idéias*, *Jornal do Brasil*, 02.01.1988.

A “Música Popular” em debate

Perguntado recentemente se hoje a canção ainda espelha a sociedade, José Ramos Tinhorão respondeu: “Não. Porque a sociedade hoje é a sociedade de massa.”²⁵⁵ Desde a década de 1970, quando iniciou a publicação de sua coluna “Música Popular”, o jornalista já tocava no tema da massificação da cultura. Refletindo essa situação de debates e renovações políticas no Brasil, os artigos foram publicados entre janeiro de 1974 e dezembro de 1982 – desde o início do governo de Ernesto Geisel, até meados do governo de João Figueiredo.

Em seus escritos, Tinhorão tomava o lançamento de discos de música popular como um pretexto para colocar problemas da realidade sócio-econômica cultural do momento, de um ponto de vista de discussão ideológica. De acordo com sua entrevista ao programa *Roda Viva* em abril de 2000, o jornalista teria feito um acordo com o jornal de escrever somente sobre música brasileira e combinou com Tárík de Souza, outro crítico musical do jornal, de ele escrever sobre o “resto”: “Rita Lee, Mutantes, Roberto Carlos, etc...”²⁵⁶. Segundo Tinhorão, por esse motivo foi demitido cinco anos depois²⁵⁷, já que “escrevia exatamente sobre sujeitos que não [vendiam].”²⁵⁸

Ao seguir os princípios do materialismo histórico, denunciava a alienação das classes dominantes – que englobavam, em sua opinião, grupos de classe média em oposição ao poder militar – e enaltecia valores das classes populares. Esta atitude lhe valeu uma desconfortável posição de alvo de crítica das duas forças em choque: segundo Tinhorão, esquerda e direita desconfiavam de seu nacionalismo, que remetia apenas às virtudes de camadas que ambas se acostumaram a situar fora da História.

Embora já escrevesse desde o início da década de 1960 no *Jornal do Brasil*, com a coluna “Primeiras lições de samba”, no momento em que a discussão pautava-se na questão das origens da identidade nacional, a década de 1970, quando inicia a coluna “Música Popular”, é marcada por outras características. Em suas palavras: “Aí vem a música de massa e ganha uma grande força, as gravadoras se mobilizam só pra tocar

²⁵⁵ Entrevista de José Ramos Tinhorão concedida a *Revista E*, novembro/2000, nº42. Op. cit.

²⁵⁶ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, op. cit)

²⁵⁷ Nessa entrevista, Tinhorão afirma ter escrito no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1975 e 1980. Entretanto, a pesquisa mostra que há artigos publicados desde 1974 até 1982.

²⁵⁸ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, Op. cit)

aquela música padronizada e vender pra todo mundo!”²⁵⁹ Como vimos, é um momento de consolidação da indústria cultural no Brasil.

Esse período é, também, marcado pelo embate de duas vertentes que enxergavam de maneiras diferentes a crescente presença dessa indústria cultural no panorama musical brasileiro. Cada uma tinha uma versão sobre como conciliar engajamento musical, projeto estético e mercado. De um lado, os chamados “nacionalistas”, que buscavam nos gêneros convencionais de raiz e o conteúdo nacional-popular da música brasileira a solução para uma música comercialmente fortalecida sem negar suas origens; a outra corrente, os “vanguardistas”, com o intuito de questionar o código cultural da MPB, recuperava alguns aspectos formais da bossa nova, inovando em outros, sem deixar de ampliar o mercado existente naquele momento. Na contracorrente dessas tendências, José Ramos Tinhorão tentava mostrar a riqueza da música popular brasileira como a única e autêntica representação da cultura do Brasil, subestimando a questão comercial. Além disso, como afirma o historiador Paulo César de Araújo:

“Na década de 70 era assim: todo mundo pichava todo mundo. Ainda não havia se instalado na ditadura do politicamente correto, quando todos parecem andar sobre ovos. *Antigamente, a pichação era ampla, geral e irrestrita*. Críticos, artistas, jornalistas, radialistas, apresentadores de TV, ninguém tinha papas na língua”.²⁶⁰ [grifos meus]

Suas colunas, portanto, foram a marca indelével deste período. Sem haver limites para as críticas, Tinhorão assumiu o papel de mais radical deles. Expressão máxima dessa “era do piche”, atraiu “um ódio quase unânime dos cantores e compositores brasileiros”²⁶¹.

No primeiro artigo de sua coluna, “A boa palavra de Néelson Cavaquinho”, publicado em 4 de janeiro de 1974, o jornalista analisa o lançamento do disco *Néelson Cavaquinho*. Para Tinhorão, o compositor ofereceria uma prova de sua genialidade quando canta “com um otimismo que situa simbolicamente o povo muito acima do medo

²⁵⁹ Depoimento concedido a Juliana Soares em 17.11.1999. Op. cit.

²⁶⁰ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. São Paulo: Record. 2003. p. 177.

²⁶¹ Idem, p. 184.

e da falta de horizontes que assustam as estruturas”²⁶². Vê-se que mesmo em suas críticas musicais, o jornalista contextualiza com a situação sócio-econômica do Brasil, que vivia os resultados do dito “milagre econômico”, destacando a situação de desesperança das classes populares – o “povo”. Segundo o crítico, Néelson Cavaquinho dava uma “bela lição aos pobres e angustiados compositores jovens modernos – quase todos mascarando com a busca desesperada de novidades formais, a angústia existencial da classe média”.²⁶³ Por fim, ressalta que o compositor em questão “vem mostrar, com a força poética e a rude e inventiva música dos sambas do maior compositor das camadas mais humildes do Rio de Janeiro, que o tempo passa, mas o gênio criativo do povo continua”.²⁶⁴

Desse artigo, podemos perceber que Tinhorão considera que a “verdadeira cultura” brasileira vem das classes populares, subestimando outras produções culturais das “classes médias” que também contribuam para o desenvolvimento artístico brasileiro. Deduz-se, portanto, que o jornalista não considera as trocas culturais entre os “de baixo” e os “de cima”, colocando-as como instâncias separadas e autônomas. Em 1975, escreveu: “A música popular brasileira se desdobra em talento em 300 e em 350 na medida em que se respeita a ‘variedade dos seus aspectos’ e a música particular de *cada uma de suas classes*”.²⁶⁵[grifos meus]

Nessa perspectiva, é relevante destacar outro artigo publicado no ano de 1974: “Por que artista crioulo tem sempre que ser engraçado?” Este foi o único artigo de Tinhorão²⁶⁶, em vinte anos de carreira no *Jornal do Brasil*, previamente censurado pela editoria da redação do jornal, segundo o princípio de auto-censura então adotado pela imprensa em todo o Brasil. A ditadura então instaurada estabelecia, entre outras proibições, a discussão de temas julgados subversivos ou atentatórios aos ditos “bons costumes”, à boa moral ou à ordem social, em geral, e entre os quais se incluía o da existência de preconceito racial no país.

²⁶² “A boa palavra de Néelson Cavaquinho”. *Jornal do Brasil*(04.01.1974). Caderno B, p. 2.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ “Se a roda era de samba, por que o jazz?” *Jornal do Brasil* (22.04.1975) Caderno B, p. 3.

²⁶⁶ Este foi o único artigo censurado a que tive acesso, através da coletânea de artigos *MPB: O ensaio é no jornal*. Houve ainda outro artigo censurado, no ano de 1973, quando Tinhorão comentou o lançamento do LP de Chico Buarque para peça *Calabar*, que foi censurado devido ao seu conteúdo “subversivo”. Sua capa tornou-se branca e o nome do LP, de “Chico canta Calabar”, virou apenas “Chico canta”. Como não foi publicado, não tive acesso ao texto.

Este artigo aborda, de maneira irônica, a tendência daquele período em retratar os artistas negros como exóticos. Para Tinhorão, a forma encontrada pela mídia televisiva para integrar tal grupo artístico era colocá-los como uma atração engraçada, reduzindo sua capacidade artística – ao contrário do que acontecia nos anos de 1930 e 40, quando tais artistas eram respeitados por suas qualidades profissionais de fato. O jornalista afirmava que a diversificação nas grandes cidades, a partir da década de 1960, ao tornar menos evidentes as diferenças de classe, fez surgir uma necessidade de usar a linha de cor de uma forma mais rigorosa, a fim de evitar que a equiparação social pela forma de vestir e pela adoção de “boas maneiras” pudesse ampliar ameaçadoramente tal “mistura”, já que negros e mestiços continuavam a formar entre as camadas mais baixas.

“Estabelecida a convenção, artista negro ou mestiço de camada popular, para chegar ao sucesso, precisou necessariamente ser engraçado, tocar seus instrumentos fazendo piruetas ou cantar rindo (Originais do Samba, Jair Rodrigues, Martinho da Vila), enquanto o de camada média tinha também que aderir à ala marginal dos brancos da classe A, ou seja, aos colares, camisas de padrão pop, camisolões e bonezinhos (Jorge Bem, Macalé, Gilberto Gil, Milton Nascimento etc.)”²⁶⁷

Sobre este artigo, Tinhorão lembra que

“Nos programas humorísticos aqui em São Paulo, tinha um comediante chamado Chocolate²⁶⁸, cujas gracinhas dele eram piadas gozando a família negra. (...) E quando ele falava nos filhos dele, pra fazer graça pros brancos, ele dizia assim: ‘Os meus urubuzinhos...’ E aquilo me revoltava, então eu fiz uma coluna dizendo que os festivais eram o sumo da cretinice, porque eles estavam criando o modelo da falsa democracia racial, então o artista preto tinha que ser engraçado, malandro ou então exótico como a Clementina. Um preto que fizesse uma coisa séria, mas não fosse engraçado, não fosse típico, não tinha lugar no festival”.²⁶⁹

É importante, dessa forma, tentar entender o porquê de a ditadura militar ter censurado um artigo com tal conteúdo. Tratando de um assunto polêmico, que é o

²⁶⁷“Por que artista crioulo tem sempre que ser engraçado?” *Jornal do Brasil*. (29.08.1974) Caderno B, p. 3.

²⁶⁸ Chocolate (Dorival Silva), compositor e ator, nasceu no Rio de Janeiro RJ, em 20/12/1923 e faleceu em 27/6/1989. Alcançou grande popularidade nas décadas de 1950-1960, atuando como comediante no rádio e na televisão, em São Paulo e no Rio de Janeiro. In www.dicionariompb.com.br acessado em 14.03.2007.

²⁶⁹ Depoimento concedido a Juliana Soares. Op. cit.

preconceito racial, num país que insiste na existência da aclamada “democracia racial”, o autor acabou evidenciando outros fatores da realidade brasileira que, num momento de amplo desenvolvimento da propaganda política do regime militar, não podiam ser expostos. O que torna essa proibição peculiar é o fato de que Tinhorão, em diversos outros artigos, também tenha denunciado aspectos problemáticos do país, como a desigualdade social, a exploração econômica pelas classes dominantes e o desenvolvimento pautado na dependência econômica. Entretanto, é possível supor que, como a propaganda política do regime militar reafirmava a existência de uma harmonia racial, que não distinguia brancos e negros, um artigo com esse teor iria contra à ideologia difundida pelos militares. Isso porque a propaganda da Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas) amparava-se numa certa leitura sobre o Brasil, especialmente fundada na interpretação de Gilberto Freyre. Otávio Costa, então chefe da Aerp, acreditava que os militares poderiam exercer o papel de “poder moderador” no país, haja vista uma suposta superioridade sobre os civis no que se refere ao conhecimento da realidade brasileira e ao patriotismo. Assim, era preciso “ensinar o Brasil” ao povo brasileiro e protegê-lo dos políticos civis – quase sempre vistos como demagogos, corruptos e venais. Havia, portanto, um amplo projeto pedagógico fundado numa utopia autoritária: a da eliminação da quaisquer dissensões.²⁷⁰

Como se dava, então, a inserção de Tinhorão nos meios jornalísticos? Uma suposição é de que sua argumentação articulava passado e presente, sem ferir necessariamente a atualidade do regime militar. Em 1999, Tinhorão afirmou: “Eu não tive grandes problemas porque eu sempre falei abertamente e não era bobo, *eu não ia provocar o militar estupidamente*, como muitos colegas fizeram, que cutucaram...”²⁷¹ [grifos meus] Nos termos da *zona cinzenta* de Laborie, Tinhorão demonstra que atuava no limite permitido pelo regime militar, sem atingi-lo diretamente, em nome de sua sobrevivência. Talvez também porque não discordasse dele completamente.

Em “Choro bom existe: o que é preciso, apenas, é ouvi-lo”, publicado em 1977, temos um exemplo. Tratando do lançamento do LP *I Festival Nacional do Choro*

²⁷⁰ FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política e propaganda.” In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. p. 196.

²⁷¹ Entrevista de José Ramos Tinhorão concedida a Juliana Soares. Op. cit.

(com as 12 composições finalistas desse festival de música popular) o jornalista aponta para o fato de que a invasão da cultura estrangeira no país cada vez mais foi diminuindo o valor da cultura popular e nacional, a ponto de uma obra como esse disco não ter uma divulgação adequada à sua importância. (“trata-se da dominação cultural que acompanha o desenvolvimento com tecnologia importada, e faz com que, também no plano da criação, o produto brasileiro seja julgado tão inferior quanto os artigos da indústria nacional”) E ainda:

“A velha crença de que o melhor é o que vem de fora, se liga, como todos sabem, a um preconceito colonial de país historicamente exportador de produtos agrícolas e matérias-primas, e importador de artigos manufaturados. O que poucos percebem, no entanto, é que, à maneira que os países altamente desenvolvidos esvaziam os indivíduos das suas melhores qualidades humanas (vide a brutalidade nos grandes centros norte-americanos, traduzidas pelas séries de detetive da televisão), *a vida cultural mais rica – ao menos no nível do povo – vai se revelar exatamente nas regiões mais pobres*, onde o contato entre as pessoas depende menos da mediação de instrumentos tecnológicos alienantes, como a televisão, ou de locais de lazer empobrecedor tipo discotecas e jogos eletrônicos”.²⁷² [grifos meus]

De acordo com Tinhorão, a década de 1960 – mais especificamente o golpe civil-militar de 1964 – foi um divisor de águas no cenário cultural brasileiro, pois com o desenvolvimento econômico voltado para o exterior, houve um deslocamento do ideal de vida urbana para o estrangeiro. Nesse momento, segundo o jornalista, não se admirava mais o potencial cultural do Rio de Janeiro, mas sim de Londres ou Nova Iorque, e a música, além de não atender mais às expectativas do povo, passou a ter que concorrer com o poderio crescente da música internacional.

Contudo, apesar de criticar fortemente a penetração de valores estrangeiros, Tinhorão não parece ferir diretamente as bases econômicas do regime militar. Sua argumentação fica somente no nível cultural. De fato, ele acaba atingindo mais diretamente certa esquerda, que via no campo cultural seu grande palco de atuação “resistente” (vimos, entretanto, no início do capítulo, que esse mito da resistência pode ser questionado).

²⁷² “Choro bom existe: o que é preciso, apenas, é ouvi-lo”. *Jornal do Brasil* (02.11.1977) Caderno B, p. 4.

O jornalista continua seu “manifesto”, com uma linguagem forte, que convencesse o leitor da importância desse tema:

“[O choro] continua a interessar a milhares de pessoas em todo o Brasil, sendo cultivada anonimamente por instrumentistas que funcionam como *maquis*, em luta subterrânea (posto que a superfície está tomada pela música estrangeira) destinada a obter, um dia, a *libertação nacional*. São alguns exemplos da música desses *guerrilheiros do choro* que agora podem ser ouvidos no LP (...), numa animadora demonstração de que *ninguém consegue sufocar a verdade cultural de um povo*, qualquer que seja a pressão ou o ruído imposto de cima para baixo. [grifos meus]”²⁷³

É interessante constatar em seus textos uma forte influência da Segunda Guerra Mundial como referência do conceito de resistência.²⁷⁴ Nascido em 1928, Tinhorão faz parte de uma geração que vivenciou fortemente as consequências de tal evento no Brasil e no mundo e vê na Resistência Francesa o grande símbolo de luta contra a invasão estrangeira. Além disso, assistia naquele momento – meados da década de 1970 – o processo de descolonização afro-asiática, que parece ter influenciado também sua visão de resistência. Vemos aqui o conceito de geração a partir das idéias de Jean-François Sirinelli, no qual, muito mais do que a questão *biológica* do tempo, prevalece a noção de afinidades e/ou vivência comum de eventos históricos.²⁷⁵ Assim, em muitos momentos de seus textos, o autor faz alusão a esse movimento. Em 1979, por exemplo, o jornalista retoma este tema no artigo “O choro faz parte da luta pela libertação nacional”.

“Em um país *econômica e culturalmente ocupado*, como é o caso do Brasil, qualquer criação prestigiando a ‘criação nacional’ ganha o sentido transcendente de uma *ação guerrilheira*, dentro de uma possível *estratégia de luta pela libertação nacional*. É nesse sentido que deve ser ouvido o LP com as 12 músicas finalistas do II Festival Nacional do Choro Carinhoso. (...) Em país ocupado por forças estrangeiras, quem deixa de comprar discos de música

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ É importante lembrar que “o termo resistência tem sido usado tanto nas ciências sociais como na luta política com um sentido inspirado na experiência histórica europeia durante a Segunda Guerra Mundial, englobando todos os movimentos de oposição à ocupação nazi-fascista. Ele tende mais a um sentido defensivo que ofensivo, menos à ação que à reação: a idéia de oposição predomina sobre a de revolução.” RIDENTI, Marcelo. “Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores.” In: *Anais do Seminário Ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 140.

²⁷⁵ SIRINELLI, Jean-François. “A geração.” In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. pp.131-138.

verdadeiramente brasileira para comprar música de consumo internacional, é como mulher que namora soldado do *exército invasor*: o soldado inimigo pode até ser uma beleza, mas quando a guerra acabar, com a vitória das forças de libertação nacional, quem namorou com o estrangeiro vai ter a cabeça raspada²⁷⁶. E aí, então, que o choro não adianta mais.”²⁷⁷

No artigo “Cinco discos contam a história breve da dominação cultural”, também de 1979, o jornalista inicia o texto fazendo uma alusão ao processo de ocupação militar de numerosos países da Europa, Ásia e África, quando da Segunda Guerra Mundial. Destacando a figura do “soldado invasor”, ele afirma:

“Como não existe nada mais odioso do que a visão física do conquistador, a tendência nos países ocupados foi sempre a formação de forças de resistência, que tomavam os soldados invasores como alvos. E durante esse período de luta pela libertação nacional, é claro, todo o povo invadido interrompia suas relações com a cultura dos dominadores, sem discutir seu possível valor, mas dentro de um princípio de repulsa geral a tudo o que representasse – mesmo apenas sem espírito – a imagem do inimigo”²⁷⁸.

Porém, o autor destaca que, com a diversificação da moderna tecnologia – que foi acompanhado por um processo de concentração econômica, sob a forma das grandes empresas multinacionais – a dominação militar já não era mais necessária, pois se daria em outros campos: na economia e na cultura. Assim, para ele, qualquer país, passando a uma posição dependente da economia global, acaba perdendo o poder de decisão sobre os destinos da sua própria economia, transformando-se, efetivamente, em país dominado.

“O que é mais cruel, no entanto, é que, exatamente por não enxergar o inimigo, os povos sujeitos ao novo tipo de dominação demoram ou não chegam jamais a organizar sua luta de libertação e – o que é mais lamentável – aderem aos

²⁷⁶ Sobre o mito da resistência francesa, ver LABORIE, Pierre. *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*. Paris, Seuil, 2001; *L'opinion française sous Vichy. Les Français et la crise d'identité nationale. 1936-1944*. Paris, Seuil, 2001; *Mémoire et Histoire. La Résistance (co-dir Jean-Marie Guillon)*. Privat, 1995. e ROUSSO; Henry. *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990; *Les Années noires. Vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1992; *Vichy, un passé qui ne passe pas (co-auteur Éric Conan)*, Paris, Fayard, 1994; *Pour une histoire de la mémoire collective : l'après-Vichy*, in *Histoire politique et sciences sociales*, p. 163-176.

²⁷⁷ “O choro faz parte da luta pela libertação nacional.” *Jornal do Brasil* (12.05.1979) Caderno B.

²⁷⁸ “Cinco discos contam a história breve da dominação cultural.” *Jornal do Brasil* (14.07.1979) Caderno B, p. 4.

padrões de cultura jogados no mercado pelos dominadores a título de sugestões. Ao lado dessas sugestões, evidentemente, figuram por certo alguns modelos culturais nacionais ou regionais, mas contaminados pela idéia de subdesenvolvimento, de mau acabamento, de reflexos de condições que se quer esquecer, o que leva principalmente a classe média – por sua maior capacidade de acesso aos bens culturais – a optar pelas sugestões importadas, necessariamente mais compatíveis com o seu projeto de ascensão social.”²⁷⁹

Parece, portanto, que as lutas de resistência durante e após a Segunda Guerra Mundial são a referência para suas teses de defesa da cultura nacional. Quando questionado sobre como resistir à dominação estrangeira, foi taxativo:

“O dominado nunca pode ter a ideologia da aceitação, ele tem que ter a ideologia da afirmação da sua identidade, que é necessariamente de oposição ao que tentam lhe impingir. E isso é diferente de ser xenófobo, *o xenófobo é aquele que não quer saber da coisa estrangeira. Eu quero saber, mas quando eu quero! Não o tempo todo que me impõem!*[grifos meus]”²⁸⁰

Tinhorão ressalta também que essa tendência de aceitação de valores culturais externos, que ele denomina de “entreguismo cultural”²⁸¹, era constantemente justificada pelos meios de comunicação da época, através da divulgação de frases de efeito como: “hoje não há mais fronteiras no mundo”, “a música é um som universal”, “nenhuma cultura pode viver isolada, sob o risco da estagnação”, “não podemos ficar indiferentes às transformações” ou “não devemos incorrer no erro da xenofobia”. Como vimos, essas também eram as principais acusações sofridas por Tinhorão, que, segundo seus críticos, era antiquado. Caetano Veloso, em seu livro de memórias, o denomina de “nacionalista passadista”.²⁸² Como afirma Paulo César de Araújo, José Ramos Tinhorão, em uma batalha sem trégua contra a influência da música estrangeira no Brasil, era um combatente quase obsessivo. Por exemplo: sobre Milton Nascimento, afirmou que seu problema era pensar que era brasileiro; em outra crítica, ele ironicamente dizia que o

²⁷⁹ Idem..

²⁸⁰ Entrevista concedida a Juliana Soares em 17.11.1999. Op. cit.

²⁸¹ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

²⁸² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.209.

cantor Belchior interpretava suas músicas “com a desenvoltura de um texano da terra de Marlboro”. Ou mais: “Emílio Santiago tem boa voz, o que estraga é o pensamento”.²⁸³

Por tantas e tão pesadas críticas à MPB, Tinhorão teve seu nome enumerado entre cobras venenosas na letra de um samba cantado por Elis Regina: “O Brasil não merece o Brasil / o Brasil tá matando o Brasil / Tinhorão, urutu, sucuri...”²⁸⁴ E mesmo quando indagado se não seria mais apropriado analisar somente a qualidade dos compositores em vez de destacar o que as suas músicas traziam de brasileiro ou alienígena, Tinhorão respondeu: “Pois é, mas aí eu caio naquele luxo. Eu não posso falar da qualidade da farda ou da beleza dos olhos do *soldado invasor*.”²⁸⁵

Além disso, Tinhorão também foi acusado de não perceber que a cultura é feita de trocas. Afinal, a cultura brasileira seria também um amálgama da cultura européia com a indígena, decorrente do processo de colonização. Portanto, como negar a influência cultural norte-americana se o estrangeiro sempre esteve presente na cultura do Brasil?

“Quando a gente fala da música [norte-]americana, ela não chega aqui desembarcando de caravela para conviver com a realidade brasileira num processo que implica troca de [cultura]. Não. Ela é imposta por meios tecnológicos, e ela corresponde a um produto cultural que chega imposto pelas possibilidades da tecnologia e dos capitais envolvidos na indústria”.²⁸⁶

A defesa intransigente da cultura nacional o deixou sempre preparado para ataques. Embora apresentasse um forte tom de denúncia em seus artigos, é interessante lembrar, uma vez mais, que praticamente nenhum foi censurado. Parece, pelo contrário, que eles tinham melhor recepção entre um setor “reacionário”, de “direita”, do que entre a “esquerda”. Isso porque ele tocava em assuntos indesejados não pelos militares, mas pela chamada “esquerda resistente”, criticando seus grandes “ícones”.

Em “Vinícius & Toquinho: adoçar para iludir”, também de 1974, Tinhorão se aproveitou do lançamento do disco dos dois artistas para criticar fortemente a forma como a Bossa Nova tratava um de seus principais temas: o amor. Ele afirmou

²⁸³ ARAÚJO, Paulo César. Op. cit. p.185.

²⁸⁴ *Querelas do Brasil*, música de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, de 1978.

²⁸⁵ ARAÚJO, Paulo César. Op. cit. p.185.

²⁸⁶ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, op. cit.)

ironicamente que não se poderia deixar de pensar no verbo “confeitar” após ouvir este disco. Isso porque “não é outra a impressão causada por essa sucessão de melodias açucaradas do violonista Toquinho, e sobre a qual Vinicius de Moraes com *a experiência de um velho mestre-cuca da poesia*, escreve com bisnaga de creme versos que têm a originalidade e a vetustez de uma frase de bolo”.²⁸⁷ [grifos meus] Além disso, atacou um dos grandes nomes da bossa nova, Vinicius de Moraes – algo que ainda faria muitas vezes.²⁸⁸

Mais uma vez fica clara também sua posição contra a influência estrangeira na cultura popular, apresentando um caráter nitidamente anti-imperialista.

“Nessa *trilha de banalidades poético-musicais*, é esse mesmo bolo fofo – feito segundo o esgotado livro de receitas da bossa nova – constitui o alimento musical que Vinicius e Toquinho têm servido aos estudantes universitários, com sucesso, em seus chás-shows nas faculdades. Nessas reuniões lítero-musicais, em que Vinicius funciona de fato como declamador, enquanto Toquinho serve suas rodadas de bombons musicais, a moçada que normalmente se embriaga com rock importado (por sinal não incluído no recente decreto do Governo, que taxou *produtos supérfluos*), tem revelado uma enorme gulodice no consumo dessa música que *nada mais representa do que melaço da verdadeira criação popular*. (...) Todos muito bem cobertos com o açúcar da poesia romântica e a melosidade rítmica da bossa nova, para dissimular (...) *a falta total de conteúdo*.”²⁸⁹ [grifos meus]

De uma maneira sarcasticamente metafórica, ele deixa claro que considera inútil o que vem de fora e principalmente que a Bossa Nova se trata de uma adaptação mal feita da verdadeira criação popular, o samba. No artigo “O ‘Jazz’ de dois brasileiros faz pensar como seria se os americanos tocassem o choro”, Tinhorão propõe ao leitor imaginar como seria se norte-americanos, apaixonados pela música brasileira, tentassem tocar o choro. Para ele, por não ter a “oportunidade de manter contato com toda uma série de condicionantes históricas, culturais e psicológicas que, no Brasil, levam

²⁸⁷ “‘Vinicius & Toquinho’: adoçar para iludir.” *Jornal do Brasil* (02.07.1974) Caderno B, p. 2.

²⁸⁸ Em depoimento concedido a Alexandre Sanches, afirmou: “Enquanto poeta erudito, Vinicius tem algumas coisas interessantes. Mas, enquanto o chamado poetinha de música popular, tem coisas ridículas, ‘há mais peixinhos a nadar no mar do que os beijinhos que eu darei na sua boca’ (ri). Isso aí é muito ruim. Ele dá para o gasto, porque tinha um artesanato muito bom. (...) Vinicius tinha até obrigação de fazer letra melhor do que outros, porque tinha o saber fazer do poeta.” In: “Era uma vez uma canção.” *Folha de São Paulo* (29.04.2004) Caderno Mais!.

²⁸⁹ “‘Vinicius & Toquinho’: adoçar para iludir.” Op. cit.

normalmente um tocador de violão, de flauta ou cavaquinho a escolher a linguagem musical do choro”²⁹⁰, estes norte-americanos sempre apresentariam traços de sua cultura em suas interpretações.

E como seria se eles resolvessem lançar um disco de choro, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil? Para Tinhorão, os norte-americanos que conhecessem choro reconheceriam as influências e a *macaqueação* de estilo de cada um dos instrumentistas seus conterrâneos, no máximo louvando-lhes o empenho. Contudo, continuariam – é claro – a ouvir o choro brasileiro tocado por grandes músicos brasileiros. Por outro lado, no Brasil, achariam interessantíssima a experiência dos americanos, louvando a competência por eles demonstrada em sua obstinada tentativa de imitar Dino ou Altamiro Carrilho, mas igualmente – quando estivessem dispostos a ouvir bom choro – não iam buscar os imitadores, mas os originais. Por fim, sentencia: “Musicalmente a experiência se revelaria inútil para a evolução da música popular dos dois países. (...) Os músicos norte-americanos tocadores de choro seriam considerados, no máximo, engraçados.”²⁹¹

Anteriormente tachado de “inimigo número um da bossa nova”²⁹², em diversos momentos de seus artigos, o jornalista encontrará diferentes formas de criticá-la. Reforçando sua rejeição pelo gênero musical, o jornalista busca mostrar a força da autêntica música brasileira, ironizando artistas brasileiros apegados a tendências estrangeiras ou maneirismos comerciais. Em plena “era do piche”²⁹³, ele não media palavras. Em janeiro de 1975, Tinhorão afirmou que, na área da chamada cultura de massa, existiam artistas cuja importância residia no fenômeno de chegarem ao sucesso sem terem qualquer talento. Jair Rodrigues – “sorridente, simpático, brincalhão e inofensivo” – seria um desses exemplos.

“Lançado nacionalmente em 1962, com a xaropada que foi o samba *Deixa isso pra lá*, que ele cantava espetando o ar com as mãos para frente e para trás.(...) Jair Rodrigues foi chamado um dia às pressas para cantar ao lado de Ellis Regina – ela cantando com aquele permanente rictus de riso agressivo como o arreganho de fances selvagens, ele pulando desengonçado e plantando

²⁹⁰ “O ‘Jazz’ de dois brasileiros faz pensar como seria se os americanos tocassem o choro”. *Jornal do Brasil* (28.11.1981) Caderno B, p. 7.

²⁹¹ Idem.

²⁹² COUTINHO, Eduardo Granja. Op. cit. p 55.

²⁹³ ARAÚJO, Paulo César de. Op. cit. p. 184.

bananeiras no palco. O engraçado e espontâneo Jair Rodrigues conseguiu transformar-se, nos dez anos que se seguiram a esse início de carreira, em um cantor especialista apenas nas mesmas graças e espontaneidades.”²⁹⁴

Sobre os irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle, dois dos mais importantes compositores da bossa nova, Tinhorão lembrou que, somente a partir das composições como *Samba de verão*, *Preciso aprender a ser só*, e principalmente *Viola Enluarada*, passaram a garantir uma certa expectativa em torno da sua corrente de criação. Entretanto, uma decidida posição culturalmente elitista – que levou Marcos a reagir inclusive contra a canção de protesto, acusando-os de demagogos no samba *A Resposta* os compositores adeptos do nacionalismo musical – acabou situando, para Tinhorão, a obra dos irmãos Valle numa espécie de *limbo cultural*.

Assim, o jornalista denunciou a atuação dos irmãos quando da venda da composição *Mustang Cor de Sangue* para uma propaganda da Ford²⁹⁵ – o que representou, para ele, a quebra de uma disponibilidade criativa presente até então na obra dos compositores. Marcos e Paulo Sérgio teriam descoberto o caminho comercial das músicas de jingle e das trilhas de novelas de televisão e, dessa maneira, o LP *Marcos Valle*, de 1975, representaria essa opção. Para Tinhorão, os irmãos Valle teriam de pagar o tributo de tal escolha, “que consistiu em pular do limbo das suas primeiras inocências musicais para o purgatório das canções comerciais, o que equivale a ida das pretensões de uma obra séria para o inferno”.²⁹⁶

Até mesmo João Gilberto, que havia sido elogiado por Tinhorão nos tempos dos artigos das “Primeiras lições de samba” como o único autêntico compositor da Bossa Nova²⁹⁷, em 1975 sofrera com o “veneno” do jornalista. Para ele, o violonista,

²⁹⁴ “LP de Jair Rodrigues é bom por dois motivos: um é o Dino e o outro é o Zé Menezes.” *Jornal do Brasil*. (16.01.1975) Caderno B, p. 3.

²⁹⁵ Segundo Renato Vivácqua: “Marcos e Paulo Sergio Valle fizeram do *Mustang Cor de Sangue* uma ressalva à sociedade industrial. A Ford, numa manobra inteligente, fingindo ignorar a crítica, capitalizou o sucesso da música, comprando-lhes o direito de usar o título: Tenho um novo ideal sexual / Abandono a mulher virgem no altar / Amo em ferro e sangue o Mustang.” In: VIVÁCQUA, Renato. *Música Popular Brasileira – Histórias da sua Gente*. Brasília: Thesaurus, 1984. p. 33.

²⁹⁶ “Marcos Valle e seu LP do qual não se pode dizer o mesmo.” *Jornal do Brasil* (14.02.1975) Caderno B, p. 2.

²⁹⁷ Em 19.01.2000, em matéria para a revista *Veja*, Tinhorão afirmou: “se a música popular fosse obra de deuses, ele [João Gilberto] pairaria alto como a águia de Zeus sobre o acanhado Olimpo de aves rasteiras que se convencionou chamar de bossa nova.” In: TINHORÃO, José Ramos. “A águia e os urubus”. *Revista Veja* (19.01.2000). Cultura.

cantor e compositor João Gilberto teria se transformado numa espécie de “Greta Garbo da música popular brasileira”, dada a maneira como sua excentricidade era cantada em prosa e verso, e como suas raras aparições no Brasil mobilizavam todos os meios possíveis de publicidade de dezenas de músicos e compositores que se declaram seus fãs. E assim,

“a cada novo disco de João Gilberto – e eles são raros como as aparições da Virgem – uma multidão de jovens músicos se curva respeitosamente diante das vitrolas, concluindo invariavelmente com o ar de beatitude que ilumina os possuídos da Verdade: “Meu Deus, ele continua igual! (...) [Seu novo LP, *João Gilberto em México*] é disco para quem gosta de bossa nova em geral, e de João Gilberto, com todos os seus defeitos em particular. E só. Para todas as outras pessoas *é um disco ruinzinho. Diríamos mesmo xinfrim*”.²⁹⁸[grifos meus]

Ao tratar da gravação em LP do show *Chico Buarque & Maria Bethânia*, realizado na casa de shows Canecão, no Rio de Janeiro, em 1975, Tinhorão se equilibra em dois comportamentos opostos: o elogio rasgado e a crítica fulminante. Louvava a oportunidade de o ouvinte ter à sua disposição o realismo e os emocionantes efeitos de interpretação dos dois artistas num LP. Entretanto,

“no caso de Bethânia, por exemplo, deve-se louvar o verismo com que os magníficos microfones da Phillips colheram – quase com crueldade – os incríveis sons rascantes de garganta, misturados a ruídos de respiração, com que a cantora enriquece suas interpretações, fazendo-a acompanhar as frases do canto com *um resfolegar emocionante em seus suspenses mais aflitivos, como um ataque de angina*”. [grifos meus]

Sobre Chico Buarque:

“o romântico contestador musical de olhos verdes ainda é *o maior compositor produzido ao nível das camadas universitárias*, desde o advento da chamada bossa nova. Dono de um estilo pessoal e, *apesar de algo sofisticado*, intimamente aparentado com os processos de criação das camadas populares urbanas brasileiras, (...) ainda se dá ao luxo de apresentar-se como um dos melhores letristas de todos os tempos, chegando em muitos momentos a ultrapassar o plano do poeta a serviço da música, para se transformar no *artesão da palavra da mais alta poesia*”.²⁹⁹ [grifos meus]

²⁹⁸ “João Gilberto em México: Eu, hein?” *Jornal do Brasil*. Caderno B, p. 4.

²⁹⁹ “Em disco quem dá o ‘show’ é Chico Buarque.” *Jornal do Brasil* (02.09.1979) Caderno B, p. 4.

Da mesma forma, tratou da parceria de João Bosco e Aldir Blanc, em 1978, criticando o fato de o primeiro levar as honras do estrelato, quando na verdade o grande artista da dupla seria Aldir Blanc. Para Tinhorão,

“João Bosco não passa de um *musiquim*. (...) A melhor coisa que poderia acontecer em benefício da *família da música popular brasileira mais respeitável* seria a separação amigável entre João Bosco e Aldir Blanc. Afinal, como João Bosco há de concordar, fazer letras para boleros, sambas-canções americanizados ou sambinhas com plec-plec de acompanhamento de violão bossa nova qualquer um faz. Por que gastar o imenso talento, sentido poético, de humor e de compreensão humana de Aldir Blanc com tão pouco?”³⁰⁰ [grifos meus]

Neste artigo, Tinhorão, talvez involuntariamente, incorpore uma acusação que sofreu de Augusto de Campos, no livro *Balanço da Bossa*, de 1966. Como mencionado no primeiro capítulo, o poeta, na introdução deste livro, se colocou firmemente contra a “Tradicional Família Musical”, da qual Tinhorão faria parte. Este livro entrou em choque direto com a obra *Música popular – um tema em debate*, lançado no mesmo ano, de Tinhorão. Ambos discutiam as origens da música popular e seus desdobramentos, com enfoques muito diferentes.³⁰¹

Quando de sua crítica sobre o lançamento dos discos de Dick Farney e Zé Paraíba, em abril de 1975, o jornalista não perde a chance de fazer uma comparação que comprove sua tese sobre a força da cultura popular.

“Curiosamente, o sanfoneiro Zé Paraíba – filho do povo – e o pianista Dick Farney – filho da alta classe média – apresentam em seus cartéis de músicos dois motivos de orgulho que, ainda uma vez, os aproximam, do ponto de vista das suas posições em face do processo cultural brasileiro, exatamente por suas diferenças: é que, para o primeiro, a maior glória até hoje foi ter gravado seu primeiro LP por interferência do também sanfoneiro Luiz Gonzaga; e, para o segundo, a glória máxima foi ter sido o primeiro a gravar a canção norte-americana *Tenderly*. (...) O mais curioso é que essas diferenças que permitem tantas aproximações e se revelam tão ricas de conclusões deverão aparecer

³⁰⁰ “‘Tiro de Misericórdia’ mata João Bosco. Pois viva Aldir Blanc!” *Jornal do Brasil* (14.01.1978) Caderno B, p. 4.

³⁰¹ Ver capítulo 1.

agora mais uma vez, na hora de comercializar os discos. (...) Nenhum dos dois venderá um único exemplar nos EUA”.³⁰²

Meses mais tarde, promoveu o mesmo tipo de comparação, dessa vez entre os discos *Gil-Jorge* e *Portela Passado de Glória*. Segundo Tinhorão, o disco do baiano Gilberto Gil e do carioca Jorge Bem, “representante da cultura apátrida”, fora lançado para capitalizar o momento de alienação das “macacadas universitárias do Brasil”, reunindo no estúdio alguns músicos da classe média e tendo como resultado uma confusão de ritmos, da bossa nova ao centro americano. Para ele, tal obra seria “a negação da verdadeira criatividade e da espontaneidade disfarçada por presunção de talento incapaz de enganar qualquer crítico de um certo nível de erudição”. Já no disco produzido por Paulinho da Viola, “as vozes rudes da gente humilde da Portela cantam com pungência e lirismo sua experiência rasteira e bela como a vida vivida com coragem.” Assim, enquanto os artistas do povo – tendo tudo contra eles, segundo o jornalista – se revelaram inteligíveis, fortes e puros, os dois representantes da classe média em ascensão se torturaram numa espécie de glossofalia, resultando numa “falsidade cultural que parece oscilar entre a mais santa inocência e a mais abjeta vigarice”.³⁰³

Em artigo de 1978, Tinhorão retomou sua rixa com Caetano Veloso e Gilberto Gil, e fez uma sugestão.

“Aliás, como idéia de graça não faz mal a ninguém, seria mesmo muito recomendável que artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, sem pretensões de *folclorizar o seu desenvolvimento*, ouvissem atentamente, não uma, mas muitas vezes, cada modinha e lundu (...) e pensassem na possibilidade de um disco que seria realmente um achado: de um lado Caetano cantando modinhas romântico-populares só com violão, (...) e de outro o trêfego Gilberto Gil, também apenas com seu violão, cantando lundus dentro da mais rigorosa batida imitativa de percussão dos violões de Eduardo das Neves e Cadete. Quem sabe não é aí, na humildade desse recuo, que está a verdadeira *‘retomada da linha evolutiva’* de que falava o próprio Caetano em sua entrevista para a *Revista da Civilização Brasileira*, em 1966?”³⁰⁴

³⁰² “Dick Farney e Zé Paraíba: uma aproximação”. *Jornal do Brasil* (29.04.1979) Caderno B, p. 6.

³⁰³ “Dois discos, duas tendências culturais e uma conclusão: o povo é muito melhor!” *Jornal do Brasil* (10.06.1975) Caderno B, p. 2.

³⁰⁴ “Quem conhece Cadete, Baiano, Eduardo das Neves e o Flautista Patápio?” *Jornal do Brasil* (12.02.1978) Caderno B, p.2.

Caetano Veloso havia afirmado, em 1966, que se negava a “folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar minhas desvantagens técnicas”, num contexto em que fora muito criticado por usar guitarra elétrica em seus arranjos musicais³⁰⁵. Segundo Marcos Napolitano, “os alvos dessas declarações eram os nacionalistas (críticos, intelectuais e artistas), que acreditavam na música de ‘raiz’, imutável, de matiz folcloricista.”³⁰⁶ Tinhorão resgatou um embate que marcou a década de 1960³⁰⁷, talvez com a intenção de mostrar também – tal como tentou fazê-lo Caetano com o jornalista – a falta de atualização dos cantores baianos, que valorizavam a cultura popular, mas não desfrutavam dela – por isso a “sugestão”.

Já a chamada “linha evolutiva” é utilizada por Tinhorão como mais um motivo para Caetano e Gil valorizarem a música nacional, pois Caetano afirmara em 1966 que “a música brasileira se moderniza e continua brasileira à medida que toda informação é aproveitada para a vivência e para a compreensão da realidade cultural brasileira”.³⁰⁸ Com o sarcasmo que lhe é peculiar, o jornalista soube se apropriar do próprio discurso dos tropicalistas a seu favor.

É preciso frisar, entretanto, que Tinhorão, da mesma forma que criticava, não deixava de elogiar determinados artistas da MPB. Portanto, não é coerente acusá-lo, de maneira leviana, como aquele que *somente* critica. O que pode ser questionado – como também o foi – são seus critérios que – defendo aqui – são frutos de uma vivência própria e de determinado contexto histórico. Sobre Egberto Gismonti, instrumentista, arranjador e produtor musical de inúmeros artistas da MPB:

“O difícil para um compositor popular, em sua manipulação das combinações sonoras em nível mais cerebral – e, portanto, mais necessariamente abstrato – é libertar-se das tentações do ritmo marcado, do balanço. No lado um de seu LP

³⁰⁵ Sobre sua “implicância” com a guitarra elétrica, Tinhorão afirmou: “Você não pode brigar contra a existência de um instrumento. Agora, quando o sujeito pega e começa a mexer nas cordas, aí o som que ele cria vai traduzir essa sua realidade cultural. O brasileiro pega a guitarra elétrica, e em vez de criar uma música para a guitarra elétrica, ele pega e toca a música americana. Isso é que eu não agüento. (...) O mal não é a guitarra elétrica.” In: Programa *Roda Viva*, abril / 2000, TV Cultura.

³⁰⁶ NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada no Brasil: entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar (1960-1968)” In www.geocities.com/altafidelidade/eng_ensa.htm acessado em 12.05.2007.

³⁰⁷ Ver mais detalhes no capítulo 1.

³⁰⁸ VELOSO, Caetano et alli. “Que caminho seguir na música popular?” In: Revista *Civilização Brasileira*, nº7, maio 1966.

Dança das Cabeças, Egberto Gismonti consegue afinal esse prodígio quase completamente, e o resultado não podia ser mais fecundo, (...) traçando quase um painel musical descritivo de como é possível a um artista de talento integrar (e representar) a vida num país e num mundo que ainda nos reserva a riqueza de ter num extremo o pio dos pássaros do Pantanal e da Amazônia, e no outro extremo a explosão musical urbana das escolas de samba.(...) Parabéns a Egberto Gismonti: e se o caminho certo é esse mesmo, continue a usar a *sua* cabeça.”³⁰⁹

E Martinho da Vila, em 1979:

“Surgido na metade do século XVIII com o nome de capadócio, malandro é o filho do povo (...), que se caracteriza por um alegre desacordo com a sociedade oficial. (...) Donos de talentos acima da média (...), os malandros já eram considerados artistas antes de a moderna máquina industrial do lazer vir aproveitar-lhes as habilidades comercialmente. (...) Essas considerações são sugeridas pelo disco *Tendinha*, no qual o compositor Martinho da Vila corrige mais uma vez a direção da sua rota artística, no sentido de aproximar-se inteligentemente do povo dos bares suburbanos, depois de ter chegado a ser ouvido nos bares grã-finos de Paris. (...) Martinho mostrou que era realmente um bom malandro: jogando todos os aproveitadores para o alto, o compositor-cantor saído de Duas Barras para derrubar os otários do mundo com sua baba-de-quiabo resolveu retornar às bases. (...) Sem americanices nem bossanovadas. Todo povo, carioca e brasileiro”.³¹⁰

Chico Buarque também recebeu inúmeros elogios, como já visto. E em 1999, Tinhorão declarou: “Chico Buarque é um bom poeta. (...) [É] um cara de classe média que usou [a poesia] muito bem, com muita consciência”.³¹¹ Tinhorão quase afirmou que, *apesar* de pertencer à classe média, ele era um bom artista. Isso porque tem uma visão muito peculiar sobre essa classe, guardando resquícios de seu marxismo ortodoxo.

“A classe média não é uma classe *para si*. Esse é o grande drama da classe média. (...) O proletariado tem, pelo menos, uma perspectiva histórica. Se, algum dia, o poder for socialista, as maiorias terão o poder. As minorias sempre estiveram no poder. (...) E a classe média? *Não há um projeto de classe média no poder*. Ela tem um mau-caráter intrínseco. Geralmente, o sujeito vem da classe média por ascensão. Então ele tem horror daquela pobreza do avô

³⁰⁹ “Quando Egberto Gismonti resolve usar a cabeça, a música é uma beleza.” *Jornal do Brasil* (11.04.1978) Caderno B, p.2.

³¹⁰ “Martinho da Vila bambeou, mas não caiu: malandro quando escorrega sapateia.” *Jornal do Brasil* (20.01.1979) Caderno B, p.3.

³¹¹ “Era uma vez uma canção.” *Folha de São Paulo* (29.04.2004) Caderno Mais!

dele, do pai dele. *Então a arte dessas pessoas só pode ser isso*”.³¹² [grifos meus]

Em seus textos, Tinhorão deixou claro seu posicionamento político. No artigo “Universal é o regional de um imposto para todo mundo”, de 1977, ressalta como a classe média emergente foi permeável ao fluxo das informações musicais, ideológicas e de comportamento. Como resultado do esquema econômico de desenvolvimento com base na concentração capitalista, a tendência desses privilegiados classe A – colocados na posição de minorias sociais de ascensão recente – é entrarem em conflito com a própria sociedade, que é fundamentalmente subdesenvolvida, pobre, ignorante e, por isso mesmo, distante e alienada como um todo dos processos e maravilhas do chamado “mundo moderno”.³¹³

Assim, vemos sua crítica feroz ao sistema político e econômico então vigente – a ditadura militar – e ao mesmo tempo podemos perceber resquícios de um discurso que muito se aproxima do “romantismo revolucionário”³¹⁴ de Michael Löwy. Porém, Tinhorão aprofunda essa tese, pois propunha uma transformação sócio-cultural desconsiderando o potencial revolucionário das classes populares – reduzidas à alienação. Neste artigo, o jornalista parece desnudar as práticas da classe média em ascensão, evidenciando o poder que a indústria cultural vinha exercendo sobre parte da população brasileira que, diante do impasse da escolha entre a realidade interna pobre e as promessas de um estilo de vida rico:

“não têm dúvida: optam pelo segundo modelo idealmente projetado pelos anúncios de cigarros e refrigerantes da televisão. E, dessa forma, como num passe de mágica, a realidade geral vigente para a maioria das camadas da sociedade se apaga, e o real passa a ser a vida em circuito fechado dessa minoria com capacidade econômica de acesso aos ‘valores modernos’. Ora, como por motivo do próprio modelo econômico montado no país, os produtores desses ‘valores modernos’ só contam com o mercado entre essas minorias, o círculo de interesses e expectativas se fecha: quer dizer, as grandes massas trabalham e renunciam à sua parte na divisão do produto nacional, para que os investimentos feitos pelo Governo à sua custa possam realimentar o

³¹² José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, op. cit.)

³¹³ “Universal é o regional imposto para todo mundo.” *Jornal do Brasil* (21.12.1977) Caderno B, p. 2.

³¹⁴ RIDENTI, Marcelo. Op. cit., 2000.

tempo todo o pequeno círculo que gera a riqueza, envolvendo o comprador com o alto poder aquisitivo de um lado, e a indústria sofisticada do outro”.³¹⁵

A todo o momento o jornalista criticou a noção de moderno, associando-a a uma cultura burguesa, que seguia uma lógica capitalista e, conseqüentemente, excludente. (“A época é de ditadura dos meios de divulgação, a favor das músicas dirigidas ao público da classe A.”³¹⁶) Dessa maneira, atingiu o “calcanhar de Aquiles” da indústria de massa, da qual os artistas da MPB, como vimos, estavam cada vez mais inseridos. Evidenciou, assim, que a tão falada “missão” dos artistas da MPB de se aproximar do povo, estava perdendo seu sentido.

“O que a experiência tem mostrado nos últimos 20 anos é que, longe de terem criado a partir do instrumento eletroeletrônico posto a serviço dos sons de massa um tipo de música capaz de preencher as exigências estéticas das pessoas mais bem informadas musicalmente, os jovens só tem conseguido complicar as coisas. Quer dizer: *sua música perde a espontaneidade e a comunicação direta com o popular, e não chega a atribuir um logos ao novo código musical que pretendem atingir*”.³¹⁷ [grifos meus]

Como exemplo, usou o caso de Clara Nunes e Roberto Ribeiro.

“Artistas ligados pela origem à admiração da subcultura urbana alimentada pelas expectativas de uma classe média em ascensão no Brasil dos anos 60 (Clara Nunes cantava boleros e sambas-canções abastardados, Roberto Ribeiro cultivava a bossa nova, procurando imitar Agostinho dos Santos), esses dois candidatos à conquista artística do povo concluíram em dado momento que o negócio era explorar o mercado interno com um produto mais popular e partiram para a gravação de discos de sambas de compositores das camadas mais humildes do Rio de Janeiro. Foi só o esquema dar certo, porém, que passaram imediatamente a fazer seus (e dos amigos) os interesses do povo que se arvoraram em representar.”³¹⁸

³¹⁵ “Universal é o regional imposto para todo mundo.” Op. cit.

³¹⁶ “Só se ouve Macunaíma, mas há muito samba-enredo de caráter”. *Jornal do Brasil* (07.02.1975) Caderno B, p. 3.

³¹⁷ “Povo erudito é esse da música do Quinteto Armorial”. *Jornal do Brasil* (05.05.1979) Caderno B, p.3.

³¹⁸ “A falsa aliança com o povo de Clara Nunes e Roberto Ribeiro”. *Jornal do Brasil* (25.10.1980) Caderno B, p. 2.

Segundo ele, muitas vezes a cultura popular foi usada em nome do mercado. Vimos que de fato, na década de 1970, houve uma inserção de artistas da MPB na indústria cultural, transformando ainda mais o caráter popular da canção brasileira. Para Tinhorão, o abismo social entre classes dava-se também na cultura, como se existissem dois “Brasis” dentro de um mesmo país.

“Um dos aspectos mais dramáticos da divisão da sociedade brasileira entre uma maioria de um povo pobre, de cultura tradicional, e de uma minoria de alta classe média, de cultura internacional, é a comprovação de que – pela primeira vez, dentro de um mesmo país – se conseguiu criar a *fantástica aberração da existência de duas linguagens culturais sem a menor ligação*. De fato, enquanto o povo continua falando português, esforçando-se por sobreviver com o salário mínimo ou pouco mais, e dando continuidade a processos de criação reconhecidamente brasileiros, a gente da classe média envolvida pelas ilusões da ascensão socioeconômica, esforça-se por falar inglês e procura desenvolver processos de criação reconhecidamente importados do estrangeiro.”³¹⁹

Portanto, a distância entre classes populares e classe média era tal que não cabia, para Tinhorão, a existência de nenhuma vanguarda que orientasse o povo. Em seu depoimento de 1999, explica sua *teoria da retaguarda*.

“A vanguarda é um luxo, exatamente porque ela é uma coisa de poucos, num país em que muitos têm necessidade urgente de medidas, não há porque gastar energia e atenção às necessidades de poucos. A vanguarda existe num país que já esgotou! O que é a vanguarda? É a busca da forma nova, [e] a forma nova só se torna necessária com o esgotamento de um conteúdo. Se o Brasil é um país que não esgotou as possibilidades da exploração capitalista, ele é um país pobre. Ele é capitalista porque é baseado na aceitação do princípio do modo de produção do capital, com propriedade privada, (...) Só que esses bancos são de minorias, o dinheiro é de minorias, grande parte da tecnologia nem brasileira é. Então, qual é a necessidade real do país? O Brasil não ingressou no mínimo do conforto que a sociedade injusta capitalista nos países mais desenvolvidos proporcionam ao seu povo. Então *é um problema de prioridade!* Nesse sentido é que eu falei [que] o *Brasil precisa de retaguarda econômica!* Se ele não esgotou as possibilidades [econômicas]...”³²⁰ [grifos meus]

³¹⁹ “Dois discos, duas tendências e uma conclusão: o povo é muito melhor!” *Jornal do Brasil* (10.06.1979) Caderno B, p. 2.

³²⁰ Depoimento concedido a Juliana Soares em 17.11.1999. Op.cit.

Mais uma vez, o jornalista aparece na contra-corrente do discurso das esquerdas, embora, em seus artigos apresente um discurso progressista. Vemos, aqui, que as esquerdas brasileiras da época apresentavam diferentes matizes.

O artigo “Quem muito se abaixa, a arte desaparece”, de 1975, parece uma síntese de suas críticas sobre a massificação da cultura. Nele, destacou que um dos efeitos da massificação musical era o poder que a mediocridade transformada em sucesso passou a exercer sobre a criação popular dos países subdesenvolvidos.

“Exatamente como se dá no plano nacional, quando dos choques de cultura cidade-campo, o resultado do encontro entre as criações musicais urbanas de países economicamente fracos com a de países mais fortes, acaba invariavelmente fazendo predominar os padrões importados, dentro da tendência que leva a tomar como bom e desejável tudo o que é vigente nos centros mais desenvolvidos.”³²¹

Dessa forma, a predominância de padrões culturais importados, destruiu, segundo Tinhorão, as chances de consolidação no mercado das formas tradicionais de cultura – “carregadas de muito maior valor humano”.³²² Em seguida, no mesmo artigo, apresentou uma consequência dessa realidade.

“Quando se substitui um instrumento musical que só revela suas possibilidades totais pela ação direta do talento de quem o maneja, colocando em seu lugar outro instrumento tecnologicamente mais avançado, mas cujo máximo de possibilidades só se realiza com a mediação de recursos técnicos, o som resultante poderá ser até surpreendente, mas o artista – enquanto símbolo da potencialidade humana – resulta necessariamente diminuído”.³²³

Para Tinhorão, com o desenvolvimento da indústria de consumo, não haveria mais espaço para uma “cultura nacional”. Segundo o jornalista, numa sociedade de classes, a cultura é uma cultura de classes. A década de 1970 no Brasil evidenciou essas diferenças, com as transformações econômicas decorrentes do “milagre econômico”. Entretanto, mais uma vez a indústria cultural tentou sobrepor seus valores aos do povo.

³²¹ “Quem muito se abaixa, a arte desaparece.” *Jornal do Brasil* (17.02.1975) Caderno B.

³²² Idem.

³²³ Idem.

“A partir daí, e tomando essa sua realidade como real, os componentes da classe média brasileira passam a admitir por extensão que o seu gosto é – ou deveria ser – o gosto de todos e, ato contínuo, transformam o particular no universal. Uma vez, porém, que os produtos culturais ligados às suas expectativas e gostos são *decididos e manipulados* por grandes conglomerados internacionais com matrizes nos países mais desenvolvidos, o que se verifica é que o universal da classe média brasileira acaba sendo o regional das classes médias de países mais poderosos”.³²⁴ [grifos meus]

Percebe-se, em seu texto, um discurso de caráter maniqueísta, recheado de expressões fortes, que mostram os dois lados dessa mesma moeda: a classe média, teleguiada pelas grandes corporações que representam a indústria cultural, e o povo, à mercê deste processo, manipulado pela lógica capitalista. Consciente do conteúdo político de suas afirmações, Tinhorão sentenciou: “Essas conclusões, de candentes conseqüências ideológicas (*quem se insurge contra a aceitação pacífica dessa realidade de dominação econômico-cultural, por exemplo, é chamado de reacionário, como acontece, normalmente, com o signatário desta coluna*), transparecem claramente em alguns discos recentemente lançados”.³²⁵ [grifos meus] E prosseguiu listando uma série de LPs que demonstrariam a subordinação cultural por que passava o país.

Desse modo, vemos que ele enxerga a realidade brasileira por uma série de oposições (rico x pobre; colônia x metrópole; nacional x estrangeiro; rústico x moderno) que impossibilitariam a difusão do que realmente é importante para Tinhorão: a cultura popular. Contudo, essa visão dicotômica resultou muitas vezes em análises que colocavam as classes populares como “massas amorfas”, sem iniciativa. Por esse motivo, vemos na obra de Tinhorão, traços do discurso da esquerda que reconstruiu seu discurso, nos moldes do “colapso do populismo”³²⁶, responsabilizando os trabalhistas pela derrota em 1964.

³²⁴ “Universal é o regional de um imposto para todo o mundo.” Op. cit.

³²⁵ Idem.

³²⁶ Lançada em 1968, a obra *O colapso do populismo no Brasil*, do sociólogo da USP Otávio Ianni, marca a esquerda brasileira deste período, por ser uma visão que tenta justificar a tomada do poder pelas direitas, culpando a incapacidade dos líderes “populistas” de manter-se no poder e mobilizar as massas, já que por muito tempo manipularam a classe operária. Ver IANNI, Otávio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. e FERREIRA, Jorge (org.) *O populismo e sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

“Tal como políticos dos *regimes populistas*, certos cantores e compositores aderem às vezes ao povo com a grandeza ideológica de criadores de rebanhos. Transformados em campeões da defesa do seu gado, que apascentam com os berrantes discursos e canções, esses *políticos e artistas populistas* só exigem do povo inocente que não lhes negue a docilidade do lombo, na hora de lhes impor a marca dos seus interesses pessoais. (...) *Pois assim vamos nós, na política como na música popular*. Enquanto não chega o dia do estouro da boiada, naturalmente”.³²⁷ [grifos meus]

Um dos caminhos foi apontá-los como responsáveis pelo ocaso da democracia. Se a todo o momento o jornalista afirma estar vivendo a ditadura dos meios de comunicação, não deixa de ser um paralelo com o fechamento político por que passou o país. A responsabilidade, mais uma vez, seria dos “populistas”³²⁸ – políticos ou artistas.

Em 1974, Tinhorão deu ainda um amplo destaque para o lançamento do LP *Do romance ao galope nordestino*, primeiro do Quinteto Armorial. Este grupo sintetizou, naquele momento, a busca por uma autêntica música popular e nacional.³²⁹ Idealizado por Ariano Suassuna, escritor e defensor da cultura popular, contou com forte apoio do jornalista.

“Quantas vezes, na história de qualquer país do mundo, se conseguiu fundir em uma dúzia de peças musicais o regional no universal, e o popular no erudito? A julgar pela trajetória da cultura ocidental, onde a tendência da diversificação social urbana é sempre a de afastar os dois tipos de criação, através do alargamento das distâncias entre povo e elite, esses momentos de reconhecimento mútuo de padrões culturais comuns não foram muitos. Por isso mesmo, o aparecimento de um desses raros exemplos no Brasil – neste mesmo instante em que a tendência é considerar “universal” a média descaracterizadamente musical produzida ao nível da cultura de massa – só pode ser saudado como um milagre. (...) *Culturalmente tão importante quanto está sendo importante economicamente a descoberta de petróleo da bacia de Campos, o disco (...) também deveria ser saudado em manchetes, por*

³²⁷ “A falsa aliança com o povo de Clara Nunes e Roberto Ribeiro”. Op. cit.

³²⁸ Ver FERREIRA, Jorge. “O nome e a coisa: populismo na política brasileira”. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história*. Debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

³²⁹ “O grupo teve origem no Movimento Armorial, criado oficialmente em 1970, interessado em cerâmica, pintura, tapeçaria, gravura, teatro, escultura, romance, poesia e música sob a orientação do folclorista, teatrólogo e membro da Academia Brasileira de Letras [em 1989] Ariano Suassuna. O grupo surgiu no mesmo período, procurando executar e adaptar peças populares medievais para os cantares do romanceiro nordestino, com a utilização de instrumentos populares do Nordeste, como rabeça, pífanos, marimbau, viola caipira, violão, matraca e outros. O grupo passou a criar um tipo de música popular erudita, com raízes renascentistas, partindo de uma concepção sertaneja.” Retirado do site www.dicionariompb.com.br em 12.05.2007.

todos os jornais. Porque se a descoberta de novos lençóis de petróleo anuncia a perspectiva de um desenvolvimento independente da “ajuda” das empresas multinacionais, a revelação musical do Quinteto Armorial vem mostrar que, das profundezas da criação popular, também se pode tirar uma cultura autenticamente nacional. Quem ouvir, dirá se não estamos com a razão. Mas, pelo amor de Deus, não deixem de ouvir”.³³⁰ [grifos meus]

Já o texto “Zabumba Caruaru: muita gente pesquisa, mas é o povo quem cria”, também de 1974, Tinhorão destaca o potencial “universal” da música regional. Para tanto, ressalta que a “ignorância das populações urbanas” impede que tais canções sejam devidamente ouvidas e estudadas. O jornalista não perde a oportunidade de desqualificar o conhecimento cultural da classe média, enaltecendo, em contrapartida, o “povo”. Por esse motivo, sugere que o disco em questão (*Bandinha de Pifanos - Zabumba Caruaru Vol. II*) não seja apenas recomendado como algo capaz de divertir, mas valorizados “pela importância que encerra como criação nitidamente popular, capaz de mostrar até que ponto o regional pode ser universal”³³¹, e “obrigatórios para todos aqueles que, envolvidos por um mundo de sons produzidos pela máquina internacional da música de consumo, desejem encontrar uma opção musical de valor”, pois “a melhor música atualmente produzida no Brasil ainda é a do povo”.³³²

Sobre a música “do povo”, Tinhorão fala em seu artigo “Disco ‘sertanejo’ é o último reduto da música só para brasileiros”, de novembro de 1980. O autor inicia seu texto criticando a tendência massificante da indústria cultural. Segundo ele, até músicas de origem genuinamente rural, como a chamada “sertaneja”, já foram incorporadas pelo sistema. O que se chama comercialmente de música sertaneja é uma criação não muito antiga, e corresponderia, de acordo com Tinhorão, a um produto da cidade destinado ao consumo de gente ligada pela origem a hábitos e estilos da vida rural. Assim, por se tratar de música produzida nos grandes centros, por autores que se profissionalizaram e passaram a viver em torno da engrenagem dos shows e das gravadoras, os gêneros classificados de “sertanejos” não representariam a verdade absoluta do seu público

³³⁰ “O milagre brasileiro do Quinteto Armorial” *Jornal do Brasil* (10.12.1974) Caderno B, p.4.

³³¹ “Zabumba Caruaru – Muita gente pesquisa, mas é o povo quem cria.” *Jornal do Brasil* (04.03.1974) Caderno B, p. 2.

³³² Idem.

potencial, mas têm sucesso por atender à curiosidade desse público em relação a tudo o que vem “da cidade”. Portanto, para ele, a criação de uma música sertaneja, de caráter comercial, é contemporânea do processo de urbanização que veio estabelecer o predomínio – também ideológico – da vida da cidade sobre a vida do campo.³³³

Entretanto, afirma também que essa “política de desenvolvimento criadora de bóias-frias”³³⁴, ao mesmo tempo em que aproximou campo e cidade, produzindo essa “cultura híbrida”, que resultou em estilos musicais como o sertanejo, também possibilitou a

“crescente diversificação do mercado, em termos de consumo dos mais diferentes gêneros musicais de vago caráter rural. E tanto é verdade que, apesar da tentativa das multinacionais do disco de impor seus gêneros *universais* a todo o povo brasileiro, com caráter de monopólio musical, o mercado dessa genérica “música sertaneja” sulina e nordestina continuaria a crescer, como se o público de urbanização recente se recusasse a *passar musicalmente da manteiga do leite de vaca para a margarina*. Assim é dirigido a esse público por assim dizer marginal (não apenas socialmente, mas também em relação aos valores estéticos urbanos dominantes, ditados pela classe média) que as fábricas vêm criando nos últimos tempos uma série de selos *populares*.”³³⁵
[grifos meus]

Portanto, o jornalista afirma que a indústria cultural teve também de se adaptar à força da cultura popular. Entretanto, como afirmou em julho de 1999, “há preconceito de classe na condenação dos neo-sertanejos. A porcaria deles faz sucesso e *pelo menos a matéria-prima é nacional*. Os roqueiros que protestam no fundo fazem a mesma droga facilitária e com matéria-prima importada”³³⁶. Para ele, a música rural é autêntica por não ter um caráter profissional, já que o povo do mundo rural não produz música com um objetivo estético, mas sim como uma resposta a uma necessidade lúdica. O compositor desse tipo de música, segundo Tinhorão, faz parte do próprio público de sua arte e por isso está muito mais “vigiado”. Já quem grava como profissional, nas grandes cidades, não tem uma correspondência direta com seu público. Então, pode basear-se

³³³ “Disco ‘sertanejo’ é o último reduto da música só para brasileiros.” *Jornal do Brasil* (01.11.1980) Caderno B, p. 7.

³³⁴ Idem.

³³⁵ Idem.

³³⁶ “‘Chacrinha’ do Planalto exalta neocaipirismo.” *Folha de São Paulo*.(17.07.1999) Ilustrada.

num modelo comercialmente bem-sucedido e vender. Nesse caso, quem vai estabelecer a correspondência com o público é a gravadora.³³⁷

Portanto, para o jornalista, em meio à avalanche do capital estrangeiro, é preciso valorizar manifestações culturais que ainda cultivem raízes nacionais.

“O que tudo isso prova é que, menos de um século após a figura do coronel caipira ter subido ao palco do teatro musicado, no Rio de Janeiro, para fazer rir com seu sem-jeito o pretensioso público da Capital, a música da área rural – falsificada ou não – ganhou um espaço no mercado do disco brasileiro. Um espaço que mesmo as gravadoras multinacionais são obrigadas a respeitar, enquanto na área da chamada *música popular moderna* de nível universitário, jovens da classe média viajam anualmente para bancar caipiras no Festival de Jazz de Montreux³³⁸. Caipiras internacionais, é claro, porque *caipira nacional é subdesenvolvido e dá vergonha*”.³³⁹ [grifos meus]

Por acreditar na autenticidade da música rural, em muitos momentos da coluna “Música Popular”, Tinhorão retornou ao tema das transformações da relação campo e cidade e suas conseqüências para a cultura popular. Mais uma vez, vemos um tom crítico ao modelo de desenvolvimento econômico brasileiro.

“As rápidas transformações do universo rural brasileiro – que parece destinado a passar do sistema de *relações semi-feudais dos latifúndios* para o tipo de exploração industrial capitalista, sob a égide das empresas multinacionais – estão provocando um rápido processo de desagregação cultural, que as autoridades do campo da cultura só vão perceber quando for tarde demais para qualquer providência. (...) Se o desenvolvimento brasileiro fosse um desenvolvimento brasileiro, isto é, se correspondesse a um impulso criador original, essas mudanças no campo cultural não teriam nada de trágico porque, ao invés das manifestações regionais deixarem simplesmente de existir, apenas precisariam adaptar-se à nova realidade, incorporando aos padrões históricos novas formas e símbolos nacionais que viessem das cidades. Em outras palavras, *não haveria um rompimento, mas uma evolução de formas, dentro de uma realidade de novos conteúdos brasileiros*.”³⁴⁰ [grifos meus]

Neste artigo em particular, ficam evidenciadas suas influências marxistas.

³³⁷ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, op. cit.)

³³⁸ É um dos mais famosos e tradicionais festivais de música do mundo, tendo início em 1967. Realizado na Suíça, o festival sempre traz em suas edições uma noite brasileira.

³³⁹ “Disco ‘sertanejo’ é o último reduto da música só para brasileiros.” Op. cit.

³⁴⁰ “Vamos conhecer Tião Carreiro e Pardinho enquanto é tempo.” *Jornal do Brasil* (15.07.1975) Caderno B. p. 2.

Entretanto, o jornalista parece seguir uma linha que acreditava na polêmica dicotomia *passado feudal–passado capitalista*, que dividiu durante muito tempo as ciências sociais e a esquerda brasileira. Segundo Mário Maestri, alguns dos mais áspersos debates políticos–ideológicos no Brasil haviam se centrado sobre essa questão. A origem do impasse teórico era antiga e tinha raízes complexas. A hegemonia stalinista sobre o marxismo e o movimento operário determinara que as sociedades extra–européias fossem *necessariamente* enquadradas em um dos *estágios* da linha interpretativa marxiana do desenvolvimento europeu - comunismo primitivo - escravismo clássico - feudalismo - capitalismo - socialismo. Assim, a definição do caráter colonial, semicolonial, feudal e semifeudal das nações de capitalismo atrasado justificava a política de aliança e de submissão programática dos trabalhadores às suas burguesias nacionais, em frente antiimperialista e antilatifundiária que excluía a luta anticapitalista. Vencida a etapa democrática da revolução, seria empreendida, algum dia, sob a direção operária, a luta pela superação socialista do capitalismo. No Brasil, para corroborar essa visão, a intelectualidade orgânica comunista interpretou a luta social no passado brasileiro com base no confronto entre o camponês pobre sem terra e o latifundiário semifeudal.³⁴¹

Embora negasse veementemente qualquer influência stalinista em seus escritos, afirmando fazer apenas um “estudo interpretativo do fato cultural do ponto de vista do materialismo histórico”³⁴², como vimos³⁴³, muitos de seus textos têm como fio condutor o embate cultural entre o trabalhador rural e suas manifestações tradicionais, e as elites urbanas, com uma cultura importada. O jornalista evidencia sua verve progressista, apesar de não estar atualizado com o discurso de esquerda do momento, no qual há uma renovação das teses marxistas, como visto no início do capítulo.

Outro gênero utilizado como referência na resistência da cultura popular, para Tinhorão, é a música nordestina. No artigo “O povo ainda canta pela voz de Luiz

³⁴¹ MAESTRI, Mário. “O Escravismo colonial: A Revolução Copernicana de Jacob Gorender.” Revista *Espaço Acadêmico*. Nº35 - Abril / 2004.

³⁴² “‘Stalinista, não’, avisa, afirmando que o que pratica é o estudo interpretativo do fato cultural do ponto de vista do materialismo histórico. ‘Eu destruo ilusões’, brinca o jornalista-historiador.” In: CHAGAS, Luiz. “Voz dissonante.” Revista *Isto É* (15.03.2000) Artes & Espetáculo.

³⁴³ Muitos são os exemplos: “O desacordo natural entre a realidade urbana, necessariamente vária e matizada, e a estrutura patriarcal, desde os tempos coloniais até hoje baseada em padrões decorrentes do regime de latifúndio extremamente simplificado, (...) tem criado muitas figuras humanas interessantes.” In: “Martinho da Vila bambeou, mas não caiu: malandro quando escorrega sapateia.” Op. cit.

Gonzaga.”, ele relembra a trajetória do cantor.

“Ao contrário de outros que, picados pela mosca azul das perspectivas de ascensão trazidas pelo sucesso, traíram suas origens culturais, o esperto Luiz Gonzaga (...) continuou firme ao som da sua sanfona e a imagem do seu chapéu de couro, voltando a cantar sempre que necessário, para reafirmar a resistência da arte popular. (...) Soube retirar-se com dignidade quando a onda avassaladora do iê-iê-iê, comandada pela indústria da música de massa internacional instaurou nos grandes centros a ditadura do chamado ‘ritmo jovem’. Ainda assim, quando os modelos estereotipados impostos pela indústria de massa pareciam querer tornar ridículos os estilos tradicionais brasileiros, Luiz Gonzaga não se intimidou e produziu a maravilha de xote lento, o *Xote dos Cabeludos*: ‘Cabra de cabelo grande / Cinturinha de pilão / Calça justa bem cintada / Costeleta bem fechada / Salto alto, fivelão / Cabra que usa pulseira / No pescoço medalhão / Cabra com esse jeitinho / No sertão do meu Padrinho / Cabra assim não tem vez não’. (...) Que os meninos ainda reconhecíveis àquele *jeitinho* ouçam o bravo, rude e talentoso Luiz Gonzaga e tirem suas conclusões.”³⁴⁴

Sobre o movimento da Jovem Guarda, Tinhorão nunca escreveu. Isso porque não a considerava uma manifestação de música brasileira e para ele, a qualidade do movimento era tão ruim, que não poderia perder seu tempo falando sobre isso.

“*Eu recuso o geral, portanto nem ouço!* Inclusive, eu escrevo sobre música popular há 30 anos e nunca escrevi sobre Roberto Carlos! Porque considero Roberto Carlos um lixo! A versão brasileira do lixo internacional, da música internacional! Ele tem tudo: o oportunismo, o mau-caratismo, é um medíocre, um aproveitador, esperto numa coisa baixa. Quer dizer: durante o regime militar, fez o papel do menininho que as senhoras queriam ideal, o namoradinho ideal das suas filhas na sociedade injusta”.³⁴⁵ [grifos meus]

Paulo César de Araújo nos lembra que Tinhorão, “dialogando com a classe média, (...) debruçava-se sobre o repertório da MPB, ignorando a produção musical ‘cafona’ – fato que se explica pela lógica do mercado, já que seus leitores também não ouviam esses artistas.”³⁴⁶ Portanto, se a memória do período do regime militar foi

³⁴⁴ “O povo ainda canta pela voz de Luiz Gonzaga.” *Jornal do Brasil*. (21.04.1976) Caderno B. p. 2

³⁴⁵ Depoimento a Juliana Soares. Op. cit.

³⁴⁶ ARAÚJO, Paulo César de. Op. cit. p. 185.

monopolizada pela esquerda³⁴⁷, produtora e consumidora da MPB – e objeto da crítica radical de Tinhorão – a imagem construída do jornalista hoje será feita à imagem e semelhança de seus polêmicos artigos de jornal, taxados, portanto, de xenófobos e ultrapassados. Ultrapassados, realmente, em relação a uma memória que certa esquerda quer cristalizar sobre sua atuação no campo cultural e político dos anos da ditadura.

Tinhorão reforça sua crítica, destacando, sempre que possível, a alienação do público universitário que, “enganados pelos sons da chamada música universal – esse sonoro canto da sereia industrial – se entregam angustiadamente ao consumo irrisório das próprias ilusões”.³⁴⁸ Dessa forma, reforçam a desvalorização da cultura nacional. Em 1974, afirmou que

“O rompimento dos jovens com a cultura oficial se deu, no Brasil, não através de uma proposta de revisão dos valores estabelecidos, mas da importação pura e simples de padrões de cultura vigentes na classe média dos países desenvolvidos (...), [Dessa forma,] a verdadeira arte popular acaba sendo olhada com preconceituosa superioridade tanto pelas elites – que se voltam para si mesmas – quanto pela juventude universitária – que se volta para o exterior”.³⁴⁹

Em 1975, sobre o lançamento do disco de Adoniran Barbosa, foi categórico:

“É o disco certo para dois tipos de público: as camadas mais humildes do povo (que, infelizmente, talvez não tenha dinheiro para comprá-lo) e as pessoas de cultura superior (que agora não tem mais razão para ignorá-lo). *Os outros estão excluídos, porque Adoniran Barbosa é um artista do povo cuja obra não pode ser resumida pelo vazio de palavras como legal e bacana*”.³⁵⁰

Para além dos artistas, o público consumidor da MPB também foi alvo de suas críticas. Portanto, Tinhorão atingiu as diversas camadas envolvidas na nova indústria cultural que se consolida no Brasil da década de 1970. Entretanto, a MPB, “mais do que um gênero musical específico, desenvolveu meios próprios, critérios específicos de

³⁴⁷ REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & PATTO, Rodrigo (orgs.) *O golpe e a ditadura 40 anos depois*. Bauru: EDUSC, 2004.

³⁴⁸ “Ederaldo Gentil traz da Bahia o bom canto do povo.” *Jornal do Brasil* (03.10.1975) Caderno B. p.2.

³⁴⁹ “A importância de ser Jacinto Silva” *Jornal do Brasil*. (17.05.1974) Caderno B. p.3.

³⁵⁰ “Adoniran Barbosa planta grama e crescem flores.” *Jornal do Brasil* (09.08.1975) Caderno B, p. 4.

juízo de valor, um panteão de gênios criadores e um cânon próprio de canções paradigmáticas”.³⁵¹ E foi justamente contra essa “instituição” que o jornalista lutou.

Veneno antimonotonia

A coluna “Música Popular”, publicada no período entre 1974 e 1982, reflete um momento de mudanças na sociedade brasileira. Com a análise de seus textos, podemos perceber que, dentro do variado grupo de estudiosos da música brasileira, Tinhorão se situa numa posição diferenciada, uma vez que reúne categorias distintas como marxismo e nacionalismo – e, por mais que possamos fazer ressalvas, é preciso admitir que o jornalista não perde a coerência.

Penso que a crítica de Tinhorão sobre a chamada moderna indústria musical brasileira³⁵² baseia-se justamente na defesa de uma expropriação da cultura popular por parte da classe média; tal qual fazem na economia, explorando o proletariado, a burguesia teria “mercantilizado” a cultura popular, transformando-a num produto. Enxergava a disputa cultural como uma verdadeira “luta de classes” e talvez por isso tenha sido tachado tantas vezes de “radical” ou “xenófobo”.

Porém, é importante frisar que, assim como outros intelectuais da época, Tinhorão via-se diante da necessidade premente de denunciar a penetração de valores estrangeiros no Brasil assim como a acentuação da dependência externa do país, resultante da política econômica do regime militar. Seus artigos publicados no *Jornal do Brasil* – veículo consumido predominantemente pelas classes médias brasileiras³⁵³ – seriam, portanto, uma forma de alertar seu público sobre o que ocorria no país, usando a música como objeto de análise.

Assim sendo, examinar as idéias de José Ramos Tinhorão acerca da música popular brasileira é também estudar o conceito de cultura popular como uma “arena de conflitos”.³⁵⁴ É importante que “se aprofunde a história desse conceito, no Brasil, para que sejam identificados os juízos de valor, as idealizações, as homogeneizações e as

³⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. 2007, p. 147.

³⁵² NAPOLITANO, Marcos. *A Cultura Brasileira: utopia e massificação. 1950/1980*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

³⁵³ ABREU, Alzira Alves de. *A Imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

³⁵⁴ CANCLINI, Nestor. Op. cit.

utilizações político-ideológicas que sempre o acompanhou, tais como local da autenticidade, do conservadorismo, da resistência e, no caso em questão, da alma nacional”.³⁵⁵

Tinhorão, que se auto-intitula um pesquisador de esquerda, posicionou-se muitas vezes na contracorrente desse pensamento, reforçando a conservação das “velhas formas de cultura” como um ato revolucionário em si, de resistência da cultura nacional. Desse modo, para o jornalista era preciso preservar as tradições da cultura popular face às influências da cultura estrangeira.

Por outro lado, outras características do trabalho de Tinhorão devem ser ressaltadas. Embora seja possível criticar suas análises reducionistas da realidade brasileira a partir da música, é importante frisar que seus artigos podem ter representado um foco de resistência à entrada de influências externas, em detrimento da cultura nacional.

O “veneno” de Tinhorão, portanto, está em sua maneira irônica e sarcástica de escrever – ácida, muitas vezes – que faz com que o leitor reflita sobre aquilo que está lendo. Seus artigos, dessa forma, não eram textos “descartáveis” no jornal. Podem ser considerados verdadeiros retratos de uma época. A fusão de categorias distintas, como marxismo e nacionalismo, torna, por outro lado, sua obra representativa da reorganização do discurso das esquerdas na década de 1970 no Brasil. Marcelo Ridenti afirma que

“Como resultado da mudança estrutural na função social do intelectual, ainda que a perspectiva messiânica e engajada tenha sido absorvida por parte do consumo cultural, em função do contexto autoritário pré-abertura (1979), os intelectuais voltam-se para a vida institucional e acadêmica, distanciando-se de uma atuação mais abrangente. A crítica cultural passou a ser exercitada pelo jornalismo (por sua vez, cada vez mais regido pela lógica da mercadoria-notícia) e os artistas se concentraram nas demandas de lazer e cultura do mercado. Os movimentos de resistência abriram mão de qualquer ideal humanista universalizante utópico, ressaltando questões identitárias e políticas locais, operando dentro das estruturas derivadas da indústria cultural,

³⁵⁵ ABREU, Martha. “Histórias da ‘Música Popular Brasileira’, uma análise da produção sobre o período colonial”. In: JANCSÓ, I. e KANTOR I. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo, Imprensa Oficial, Hucitec, Edusp, Fapesp, 2001.

assumindo a linguagem da cultura pop como exigência de mercado e não como possibilidade de expressão.”³⁵⁶

Entretanto, a atuação intelectual de José Ramos Tinhorão não se encaixa nesse perfil. O jornalista insistiu na defesa da cultura nacional e não reformulou seu discurso sobre identidade nacional mesmo após a entrada maciça de valores estrangeiros. Mantendo o seu caráter polêmico e nacionalista, aponta o processo de internacionalização cultural e econômica como culpado da fluidez dos valores genuinamente nacionais do país. Portanto, sua obra deve ser lembrada também como um prova de resistência e valorizada por apresentar idéias radicais, mas pertinentes por seu aspecto de denúncia.

Nesse exame, é preciso ter em mente que seus artigos publicados no *Jornal do Brasil*, para além de serem frutos da reconstrução do discurso das esquerdas brasileiras, acompanharam também a fluidez do campo cultural face ao regime militar – uma variação da *zona cinzenta* que nos fala Pierre Laborie. Tinhorão não foi *somente* nacionalista ou *apenas* marxista; nem *resistente*, por denunciar problemas da ditadura, ou *colaboracionista*, por muitas vezes auxiliar a censura ao criticar artistas perseguidos ou cultivar um nacionalismo muitas vezes xenófobo ou mesmo continuar a publicar num momento em que muito de seus colegas estavam exilados ou presos. Ele foi tudo isso ao mesmo tempo. Sofreu as angústias de sua geração, juntando, em seus escritos, marcas da discussão sobre identidade nacional vinda da década de 1950, abalo pela derrota da esquerda que representou o golpe civil-militar de 1964, mas que também se mostrou combativo às mudanças sofridas no cenário cultural, em meados de 1970, com a consolidação da indústria de massa no Brasil.

Os artigos publicados na coluna “Música Popular” podem ser considerados paradigmáticos em relação às discussões sobre o papel da cultura como agente de mudança social. De modo irreverente, Tinhorão conseguia colocar em pauta as principais reivindicações deste grupo da “esquerda ortodoxa”, que reunia características nacionalistas com influências marxistas, como vimos. Acredito que seu discurso

³⁵⁶ RIDENTI, Marcelo. Op. cit. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

incrivelmente ácido represente bem uma importante parcela da esquerda brasileira, e evidencia que o período do regime militar foi marcado pela atuação de diferentes setores dentro da própria esquerda e também da direita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O cara que fala pode dizer que não disse. Mas o que escreve não pode dizer que não escreveu. Por isso, sou vulnerável. Tudo o que eu disse, escrevi.*³⁵⁷

(José Ramos Tinhorão)

*As pessoas criticam o Tinhorão porque não lêem o Tinhorão.*³⁵⁸

(José Ramos Tinhorão)

O ano de 1982 representou a saída de José Ramos Tinhorão do cenário jornalístico. Após deixar de ter uma coluna regular em um grande jornal, o jornalista prosseguiu sua carreira dedicando-se aos estudos sobre música popular, ingressando, em 1998, no programa de pós-graduação da Universidade de São Paulo (USP). Nesse espaço, teve a oportunidade de aprofundar suas pesquisas sobre música popular e lançar posteriormente sua dissertação de mestrado *A imprensa carnavalesca do Brasil*. Desde então, publicou cerca de 14 livros resultantes de suas pesquisas e sua trajetória ainda é motivo de polêmica na mídia brasileira. Seguem trechos ilustrativos dessa visão ambígua que Tinhorão desperta.

*Quando Tinhorão escrevia sua coluna de música diariamente - inicialmente no extinto "Diário Carioca" (a partir de 1959), depois no JB - mas passando, também, por outras publicações, seus comentários profundamente lúcidos e documentados irritavam quem via apenas o lado glamourizado de nossos compositores e intérpretes. Então, falar mal do crítico se tornou moda, prosseguindo mesmo depois que deixou o dia a dia da imprensa - e passando por pessoas que nunca tiveram capacidade de entender (e ler) seus textos. Em compensação, os mais lúcidos - mesmo quando criticados, como era o caso do grande Vinícius de Moraes (1913-1980) - jamais negaram seus méritos de historiador e pesquisador.*³⁵⁹ (Aramis Millarch, jornalista)

[Hoje] o jornalista parece ter recuperado o humor antigo, época em que cunhava frases célebres como a que soltou, nos anos 70, ao ver de perto a líder americana Betty Friedan em sua cruzada pela liberação da mulher.

³⁵⁷ MILLARCH, Aramis. "Tinhorão, um cruzado em defesa da nossa cultura." In: *Estado do Paraná*. Suplemento Almanaque. 12.08.1990, p.2.

³⁵⁸ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, op. cit.)

³⁵⁹ MILLARCH, Aramis. "Tinhorão, um cruzado em defesa da nossa cultura." Op. cit.

*Espantado com o que chama de feiúra feminista, disparou à queima-roupa. “Por mim, essa já está liberada!” É o “legendário” Tinhorão.*³⁶⁰ (Luiz Chagas, jornalista)

*"Sua leitura marxista da música o impede de ver além da luta de classes e do imperialismo", acredita o produtor, compositor e escritor Nelson Motta.*³⁶¹

*“Quem tem medo de J. Ramos Tinhorão?” – Parodiando o título da mais famosa peça do norte-americano Edward Albee, esta pergunta já encimou muitas apresentações daquele que é, sem dúvida, o mais polêmico, odiado, mas também admirado por muitos dos jornalistas que se dedicam à música popular brasileira.*³⁶² (Aramis Millarch, jornalista)

*GLOBO DISCUTE CULTURA BRASILEIRA - A estratégia é conhecida: organiza-se um seminário para discutir a "cultura brasileira"; convida-se uma personalidade, só uma, de pensamento discordante (e já folclorizado) e, ao mesmo tempo, engrossa-se o coro dos entreguistas, oportunistas e contentes. Aí, o discordante passa por "radical", "maniqueísta", "retrógrado", "tinhorão". Então, pronto! Traçam-se, à luz do mercado, os rumos de uma cultura brasileira imaginária. Sem ouvir os verdadeiros produtores da rica, diversificada e real cultura brasileira.*³⁶³ (Nei Lopes, compositor e escritor)

*Não sou um radical como José Ramos Tinhorão, que para mim é o melhor pesquisador brasileiro e o que melhor escreve. Mas não chego a ser radical como ele que prefere, por exemplo, Tônico e Tinoco a Tom Jobim. Eu não chego a isso.*³⁶⁴ (Renato Vivacqua, pesquisador de música popular brasileira)

*Gente maravilhosa passou por elas [páginas do Caderno B]. Quando adentrei no B, quem mais se alegrou foi José Ramos Tinhorão, que, não sendo ainda essa **sumidade da MPB**, era redator. Cabia a ele, até então, por falta de mulher na redação, fazer as matérias femininas. Com a minha chegada, nunca mais teve que se preocupar com a altura das bainhas.*³⁶⁵ (Marina Colasanti, escritora)

³⁶⁰ CHAGAS, Luiz. “Voz dissonante”. In: Revista *Isto é, senhor* Online. Retirado de <http://www.zaz.com.br/istoe/1589/artes/1589voz.htm>

³⁶¹ PESSOA, Ciro. “A formiguinha”. Veja São Paulo. (11 a 17 de setembro/2000)

³⁶² MILLARCH, Aramis. “Quem tem medo do Tinhorão?”. In: *Estado do Paraná*. Suplemento Almanaque. 25.08.1987.pg.1

³⁶³ LOPES, Nei. “Globo discute cultura brasileira.” (16/02/2004) In : http://neilopes.blogger.com.br/2004_02_01_archive.html acessado em 25.06.2007

³⁶⁴ Entrevista de Renato Vivacqua. Retirado do site:

http://www.renatovivacqua.com/HTML/ARTIGOS/mpb_purgatorio.htm

³⁶⁵ COLASANTI, Marina. “Como quem volta”. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. 01.05.2005.

*Minha geração década de 70, entrando atualmente na casa dos 50 anos, assistiu ao **melancólico ostracismo** [de Tinhorão] arredado das páginas dos periódicos como crítico de música popular, sendo talvez delas banido por obra e graça dos imperialismos fonográficos, de determinados intelectuais cosmopolitas e compositores enredados na trama da dominação tecnológica e cultural.*³⁶⁶(Gilberto Felisberto Vasconcelos, jornalista)

*Tinhorão ocupa hoje o **panteão da crítica musical no Brasil**, ao lado de nomes como Zuza Homem de Mello, Sérgio Cabral e Tárík de Souza, com uma singular diferença: **é odiado por nove dentre dez poetastros da MPB.***³⁶⁷(Paulo Lima, jornalista)

*Como diria José Ramos Tinhorão – a **bête noire da bossa nova** –, não existe cultura senão a popular...*³⁶⁸(Julio Dasco Borges, jornalista)

*José Ramos Tinhorão poderia ser chamado de '**o boca maldita**' do século XX. **Amado e odiado na mesma intensidade**, o crítico musical ganhou fama, principalmente, por atacar 'quase unanimidades' do cenário brasileiro, como Tom Jobim e Chico Buarque e ser implacável com a bossa nova. Chegou mesmo a escrever que 'Águas de Março', de Jobim, não passaria de mero plágio. Mesmo despertando sentimentos apaixonados, Tinhorão, certamente, é um dos **grandes nomes da crítica musical brasileira.***³⁶⁹(Graziela Salomão, jornalista)

*Era preciso odiar com mais veemência as sandices de José Ramos Tinhorão. Como é que as revistas brasileiras dão espaço **àquele bobão?***³⁷⁰(Caetano Veloso, compositor e cantor)

*José Ramos Tinhorão. Ah, **esse nunca pode ser chamado de um “bom” José.** Quando descobriu que suas críticas à bossa nova deixavam Tom Jobim fora de esquadro, aí que ele bateu mais. Contam que Tom, todo sensível, campeão da metáfora, percebendo que não tinha estrutura emocional para enfrentar a fera ao vivo (física teria, se quisesse), comprou um jarro com o tinhorão (a planta) e, toda noite, ao chegar em casa, executava a mais solitária das vinganças:*

³⁶⁶ VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. “Obra de Tinhorão mostra a didática popular de um crítico de música”. In: Folha Online. 22.12.2001. Acessado em 18.12.2007.

³⁶⁷ LIMA, Paulo. “Quem tem medo do Tinhorão?”. Retirado de <http://www.sergipe.com.br/balaiodenoticias/artigon17.htm> em 29.05.2007

³⁶⁸ BORGES, Julio Dasco. “Desatravessando o oceano.” Retirado de <http://www.digestivocultural.com/arquivo/digestivo.asp?codigo=259> em 29.09.2007

³⁶⁹ SALOMÃO, Graziela. “Saiba mais sobre o crítico musical e historiador José Ramos Tinhorão.” Retirado de <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT760718-1655,00.html> em 02.06.2007.

³⁷⁰ VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005. p.41.

*fazia xixi no vaso antes de entrar!*³⁷¹ (Marília Trindade Barbosa, compositora e pesquisadora)

O crítico teve a capacidade de atacar as pessoas erradas na hora errada. Houvesse calado, como tantos o fazem por conveniência, hoje seria reconhecido por todos os músicos como o maior pesquisador da MPB deste século. O fato é um: mesmo tendo abandonado a crítica no início da década de 80 e mesmo tendo descoberto fatos inéditos no âmbito da história da cultura brasileira e portuguesa ao longo dos últimos 20 anos, todos odeiam, mas pouquíssimos lêem Tinhorão. É um traço da cultura tupinambá repudiar qualquer ameaça aos rituais de consenso.³⁷² (Luís Antônio Giron, jornalista)

De acordo com Marc Bloch, “a história consiste não apenas em saber como os acontecimentos ocorreram, mas igualmente como foram percebidos”.³⁷³ Nesse sentido, é válido fazer uma análise da imagem do jornalista José Ramos Tinhorão hoje. Como sua trajetória profissional foi percebida?

Homem da imprensa por mais de 20 anos e com publicações relevantes sobre a música popular brasileira, seu nome ainda é motivo de discussão. De um lado, radical, polêmico, odiado, *bête-noire* da bossa nova, bobão, boca maldita; de outro, sumidade da MPB, melhor pesquisador do Brasil, inteligente, bem-humorado... O que se coloca aqui não é simplesmente a variedade de sentimentos que o jornalista despertou. Todos somos julgados diariamente – para o bem ou para o mal. Entretanto, acredito que sua atuação como crítico musical atingiu pontos muito caros à determinada memória de esquerda sobre a cultura brasileira na época da ditadura militar, tendo conseqüências na visão que permanece ainda hoje sobre ele. Dessa forma, as reflexões finais da pesquisa surgem em função dessas “ambigüidades”. Que fatores fazem uma sociedade escolher seus “mocinhos” e seus “bandidos” históricos? E mais: o que representa ser “maldito” no Brasil?

Mais precisamente quando entramos no campo da memória das esquerdas no Brasil, percebemos que certos julgamentos e opiniões atuais foram construídos de

³⁷¹ BARBOZA, Marília Trindade. “Apresentação”. In: TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: O ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2001. p. 5

³⁷² GIRON, Luís Antônio. “Tinhorão e a origem da música urbana.” In: *Jornal Gazeta Mercantil*: São Paulo, 25.04.97. p. 2.

³⁷³ BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 14.

maneira proposital. Como afirmou Daniel Aarão Reis Filho³⁷⁴, a sociedade brasileira, após ter aderido aos valores e instituições democráticas – quando do ocaso da experiência de um regime autoritário – enfrenta ainda grandes dificuldades em compreender como participou, num passado ainda recente, da consolidação de uma ditadura, que definiu a tortura como política de Estado. Embora derrotadas no campo político, as esquerdas brasileiras foram vitoriosas na consolidação da memória sobre este momento. Portanto, a partir do período da redemocratização, atuaram de maneira incisiva para que tal memória não fosse obstruída. De acordo com Celso Frederico, “falar sobre o golpe de 1964 implica necessariamente em tomar partido nas querelas do presente.”³⁷⁵

O início dos anos 1960 conheceu um dos momentos da história do Brasil de maior participação política da sociedade, organizada e atuante em diversos níveis, num embate radicalizado. Instituições, associações, manifestações atuavam em função de projetos e propostas de esquerda, mas igualmente de direita, que também alcançavam simpatias e adesões de parcelas significativas da sociedade.

No entanto, as esquerdas têm recuperado este passado – ou construído sua memória – a partir do princípio de que a sociedade foi submetida, no momento do golpe e ao longo da ditadura, à força da repressão: as perseguições aos movimentos sociais, às instituições políticas e sindicais e às lideranças e aos militares; os atos institucionais, a censura, os órgãos de informação, a prisão política, a tortura, os assassinatos, o exílio, o medo. Diante da arbitrariedade, a sociedade resistiu. O fim do regime fora resultado da luta dos movimentos sociais, desejosos de restaurar a democracia. A sociedade repudiava, enfim, os valores autoritários dos militares.³⁷⁶

Pautadas no discurso da “resistência democrática”, as esquerdas daquele período tentaram soar unânimes nesse tema. Nas palavras de Marcelo Ridenti:

³⁷⁴ REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & PATTO, Rodrigo (orgs.) *O golpe e a ditadura 40 anos depois*. Bauru: EDUSC, 2004. pp. 45-50.

³⁷⁵ FREDERICO, Celso. “40 anos depois.” In: REIS FILHO, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo & PATTO, Rodrigo (orgs.) Op. cit. p. 104.

³⁷⁶ ROLLEMBERG, Denise. “Esquerdas revolucionárias e luta armada.” In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*. O tempo da ditadura. V. 4. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. p. 47.

“O termo resistência tem sido usado tanto nas ciências sociais como na luta política com um sentido inspirado na experiência histórica europeia durante a Segunda Guerra Mundial, englobando todos os movimentos de oposição à ocupação nazi-fascista. Ele tende mais a um sentido defensivo que ofensivo, menos à ação que à reação: a idéia de oposição predomina sobre a de revolução. Assim, para usar o termo com propriedade a fim de pensar a resistência brasileira, importa mais o significado de combate à ditadura do que o de ofensiva revolucionária.”³⁷⁷[grifos meus]

Por muito tempo, essas “armadilhas” lançadas pela “memória da resistência democrática”, estreitaram os estudos sobre o regime militar. Atualmente, há um movimento por parte de alguns historiadores interessados em ir além dessa memória engessada. Assim, após o exame de parte dos escritos de Tinhorão num veículo de comunicação de grande porte como o *Jornal do Brasil*, é possível detectar características que possam ter desagradado essa memória de esquerda sobre o regime militar – que insiste em dividir a sociedade brasileira da época em *colaboradores* e *resistentes*. É preciso, pois, desconstruir essa visão para entender por que, hoje, intelectuais como José Ramos Tinhorão foram relegados ao “purgatório” da música brasileira.

Em muitos depoimentos de artistas que vivenciaram este período, fica claro que a incompreensão e até mesmo a ingenuidade marcaram suas experiências em relação ao novo governo que se instalava. Sobre o golpe civil-militar de 31 de março de 1964, Roberto Menescal lembra:

“ ‘O que está havendo? Que coisa estranha...’ Quando chegamos ali perto da UNE, estava um rolo danado. Vimos que havia acontecido alguma coisa a mais. Era simplesmente o dia da revolução e a gente estava gravando ‘Inútil paisagem’. A gente até brincou que ‘Inútil paisagem’ era a ‘melô’ da revolução. Mas isso para mostrar que *a alienação era total! A gente gostava era de música e pescaria, o resto a gente não sabia.*”³⁷⁸[grifos meus]

E Carlos Lyra complementa:

“*O próprio golpe de 64 me desnorteou completamente, fiquei perdido.* Eu não

³⁷⁷ RIDENTI, Marcelo. “Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores.” In: *Anais do Seminário Ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 140.

³⁷⁸ MENESCAL, Roberto. “A renovação estética da Bossa Nova.” In: NAVES, Santuza Cambraia & DUARTE, Paulo Sérgio. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. p. 61.

saí logo não, eu tentei lutar. Mas não dava, *eu não tinha vocação para guerrilheiro, nem para enfrentar o Exército na rua*. Estava vendo a hora em que ia me meter numa enrascada.”³⁷⁹ [grifos meus]

Sobre os anos seguintes do regime, Marcio Borges, um dos componentes do Clube da Esquina, importante movimento musical surgido em Minas Gerais liderado por Milton Nascimento no final da década de 1960, desabafou:

“Ditadura, ano quatro. (...) *No meio dos músicos a repressão policial-militar, as causas estudantis, a guerrilha urbana, não eram temas bem-vindos*. Os que eu conhecia, preferiam continuar falando de *jams, riffs, scats, chorus*, terças, quintas, sétima menor com nona, especialidades. Os que gostavam de queimar um, freqüentavam ‘as dunas do barato’ (...) Fui lá algumas vezes e experimentei *sentimentos contraditórios*. Sentia-me bem ali, ao sol, (...) até que pensava em meus amigos desaparecidos. Alguns deles tinham se envolvido em seqüestros espetaculares, assaltado bancos, e tinham seus retratos expostos em lugares públicos, agências de bancos e estações rodoviárias. Era horrível para mim dar com os cartazes de PROCURA-SE (...) *Paralisante*. No Rio, o azul do mar, as garotas bonitas, o clima de praia ajudavam a me relaxar. Mas em Beagá o ‘desbunde’ era muito malvisto. *A juventude queria e exigia de si mesma mais seriedade e compromisso*. Era de bom alvitre estar sempre fazendo alguma coisa, rodando um curta, escrevendo um livro de contos, encenando uma peça de teatro, organizando um ‘aparelho’. Mas isso não durou muito tempo.”³⁸⁰ [grifos meus]

Embora muitos daqueles jovens não estivessem necessariamente interessados em política, era “socialmente” exigido da classe média intelectualizada, num primeiro momento, participar de alguma organização ou algum movimento contra o regime. As circunstâncias “pediam” tal comportamento, embora fosse “difícil entender tantas divergências, siglas e linhas, os trotskistas divergindo dos maoístas que divergiam dos castristas e assim por diante.”³⁸¹ Essa “politização forçada” talvez tenha feito parte desses jovens buscar caminhos distintos para demonstrar suas angústias e insatisfações:

³⁷⁹ Entrevista de Carlos Lyra. “Beleza não tem partido político.” In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira & BACAL, Tatiana.(orgs.) *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 93.

³⁸⁰ BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 2004. p. 179.

³⁸¹ Idem, p. 193.

muitos compuseram músicas, alguns foram para a luta armada, outros foram para o exílio, e outros tantos seguiram suas vidas sem obrigatoriamente *fazer* algo.

Diante dos mais distintas radicalizações daquele período – as das direitas e as das esquerdas – houve, portanto, aqueles que não “tomaram partido” de nenhum. É preciso, mais uma vez, lembrar da contribuição de Pierre Laborie sobre o tema. Nesse caso, seu conceito de *zona cinzenta* pode ser muito bem aplicado. Muitos brasileiros nem resistiram nem colaboraram; ou mais: colaboraram e resistiram. Para isso, também se aplica o já explicitado conceito do *penser double*, que compreende as variações de pensamento numa sociedade diante de regimes ditatoriais.³⁸²

Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis atentaram com propriedade para as dificuldades vividas por essa classe média diante da “obrigação” de ser de oposição. Era doloroso *ter* de torcer contra seu país em plena Copa do Mundo de 1970, na tentativa de combater slogans como “Brasil: ame-o ou deixe-o”, por exemplo.³⁸³ Embora seja rigorosamente impossível saber de que lado estava a maioria dos brasileiros no dia do golpe, é certo que muitos daqueles que não se conformaram com aquela realidade protestaram das mais variadas formas – inclusive rejeitando a maneira radical da atuação de determinado esquerda, como Marcio Borges, mais uma vez:

“O Grupo de Criação [agência de publicidade] foi minha terapia de grupo, onde me desintoxiquei daquele *excesso de marxismo-leninização mal digerido, capaz de fazer tanto mal a meu espírito juvenil quanto um desses pastéis de rodoviária acompanhados de uma dose de cachaça ao meu estômago*; regalos venenosos, a que *nunca renunciava nem me acostumava*, tanto em minhas constantes viagens como nas minhas reincidentes leituras.”³⁸⁴ [grifos meus]

Outro artista que se colocou de maneira incisiva sobre a atuação fiscalizadora da esquerda foi Caetano Veloso. Numa bombástica entrevista ao *Diário de São Paulo*³⁸⁵, insurgiu-se contra as equipes dos “segundos cadernos”. Para ele, seus críticos – como José Ramos Tinhorão – não tinham autoridade para questionar nenhuma atitude dele

³⁸² LABORIE, Pierre. 2001. Op. cit.

³⁸³ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. & WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da classe média ao regime militar.” In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (org.). *História da vida privada 4*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998. pp. 319-409

³⁸⁴ Idem, p. 201.

³⁸⁵ “Caetano Veloso: ‘Não quero ser usado pela canalha’”. *Diário de São Paulo*, 16.12.1978.

porque eram “pessoas que obedeciam a dois senhores: um era o dono da empresa, o outro era o chefe do partido” e que por isso eles se expressariam numa “linguagem completamente esquizofrênica”, de difícil assimilação para o leitor. Para Caetano, estes críticos fingiam estar fazendo um trabalho de revolução operária, se achando no direito de “esculhambar” os artistas em nome de uma causa nobre – quando, na verdade, não havia nobreza nenhuma nisso.

Assim, seus escritos seriam de difícil compreensão, pois eram “uma mistura de Roberto Marinho e Luiz Carlos Prestes”. Chamando a crítica militante de “canalha”, Caetano dizia que “se eles não se tornarem uma União Soviética e mandarem me matar, não conseguirão jamais nada comigo, a não ser que eles ganhem os tanques. Se eles tiverem os tanques nas ruas, nas mãos deles, aí eles poderão me impedir em alguma coisa. Fora isso, é impossível.” Porque “eles não são de nada. (...) a gente já acabou, já matou, são *defuntos que fingem que estão vivos*.”³⁸⁶[grifos meus]

A fala agressiva de Caetano indica, como mencionado anteriormente, que Tinhorão talvez tenha criticado as pessoas erradas na hora errada. Vimos ao longo da pesquisa que por mais que houvesse uma repercussão positiva de muitos de seus artigos em seu público leitor, não foi suficiente para que houvesse um reconhecimento de suas eventuais contribuições para a música brasileira. Na década de 1960, criticou asperamente a Bossa Nova, movimento musical que surgia para atender às expectativas da classe média brasileira; já na década de 1970, com a coluna “Música Popular” quando a MPB tentava descolar-se da imagem de música “somente” engajada, Tinhorão menosprezou a obra de muitos desses artistas que tentavam se erguer no mercado musical. Logo, a imagem que ficou foi a de um crítico amargurado, que “nadava contra a maré”.

E que maré era essa? O que ditava os rumos da música popular brasileira nesse período? Na transição das décadas de 1960 para 1970, a MPB foi, aos poucos, se tornando uma das identidades pela qual as classes altas e médias do país tentavam se diferenciar do “povão”. Seus artistas, por conseguinte, para alinhar-se a esse “novo estilo MPB”, tinham de convergir estética, comportamental e politicamente com esse modelo.

³⁸⁶ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2005. pp.272-273.

O advento do regime militar havia permitido a concretização da indústria cultural no Brasil, consolidando o capitalismo brasileiro através do crescimento do parque industrial e do mercado de bens de consumo materiais. Esse fortalecimento do parque industrial atingiu também o cerne da produção de cultura e mercado de bens culturais.³⁸⁷ Gravadoras, rádio, televisão e imprensa passaram ver nesse produto MPB uma mercadoria com potencial de vendagem suficiente para alavancar esses setores. O surpreendente resultado foi que a cultura e as artes daquele período incorporaram, a um só tempo, formas de resistência e formas de cooptação e colaboração, diluídas num gradiente amplo de projetos ideológicos e graus de combatividade e crítica, entre um e outro pólo.³⁸⁸

A década de 1970 assistiu ao surgimento do conceito “nacional-popular-de mercado”³⁸⁹ – a grande marca da indústria cultural no período. Nesse sentido, embora a construção MPB tenha surgido da contradição / combinação do reconhecimento estético e inserção comercial, é possível concluir que devido às mudanças no próprio capitalismo brasileiro, a música popular tomou novos rumos nesse período. E, nessa trajetória, é importante destacar o protagonismo da classe média intelectualizada. O ouvinte padrão da MPB, o jovem universitário de classe média, projetou no consumo dessas canções códigos de comportamento, crenças e valores de sua classe social.

Como a classe média, ao longo dos anos de ditadura, foi reconstruindo sua atuação como *resistente*, o estilo musical que a representava deveria se enquadrar neste modelo. Para além de um padrão estético, a MPB estruturou-se a partir de seu público consumidor, reforçando a idéia de música *de resistência*. Assim, um pressuposto político vinha sendo gradualmente incorporado pelos artistas e pela sociedade brasileira. Não era mais adequado aos seus artistas exaltar a alegria e a felicidade num país de torturas, seqüestros, guerrilhas, derrotas e assassinatos. E quem compunha contra este receituário era enquadrado pelas “patrulhas ideológicas”.

Essas “patrulhas” surgiram no seio dessa sociedade teoricamente “dividida” entre os resistentes e os colaboradores. O termo, inaugurado numa entrevista de Cacá

³⁸⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. Op. cit.

³⁸⁸ NAPOLITANO, Marcos. 2006. Op. cit., p. 1.

³⁸⁹ RIDENTI, Marcos. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 94.

Diegues em 1978 ao jornal *O Estado de São Paulo*³⁹⁰, repercutiu de maneira ampla no cenário cultural. Afinal, era a possibilidade daqueles que se sentiam perseguidos – pela censura da direita ou da fiscalização ideológica da esquerda – de mostrar sua insatisfação num único termo: *patrulha*. Ficou evidenciado que a sociedade era “patrulheira”, tanto à esquerda quanto à direita.³⁹¹ Se o termo *patrulha* conseguiu se espalhar com tamanha rapidez é porque fazia sentido para os brasileiros que viveram a ditadura.

Durante o processo de redemocratização, aumentaram as cobranças aos artistas da MPB. Quem não seguia a “cartilha da resistência” era culpado pela permanência do regime militar. Como dito anteriormente, era “socialmente cobrado” das classes médias ser contra a ditadura militar. A *patrulha ideológica* serviu para punir aqueles que não verbalizavam sua resistência – os inconvenientes da memória – que lembravam a própria sociedade que ela fez parte do regime.

No caso de José Ramos Tinhorão, ele foi “patrulheiro” e “patrulhado”. Patrulheiro por que cobrava dos artistas da classe média um comportamento que valorizasse a cultura popular, fugindo dos “ditames” da indústria cultural; e patrulhado pela esquerda que via em seus artigos uma radicalização nacionalista que punha em evidência os novos rumos da música popular brasileira.

Nesse sentido, Tinhorão representava uma parcela da população brasileira que prezava a conservação de determinados valores culturais – e muitas vezes políticos. Era um grupo que não necessariamente se engajou a um movimento contra o regime, e preferia culpar terceiros sobre o fracasso da “revolução” da esquerda; no campo cultural, não acreditava no potencial artístico ou revolucionário dos artistas da MPB. Por isso, Tinhorão é demonizado por determinada esquerda, por ser aquele que, de alguma maneira, “desmascara” sua memória vitimizadora.

No caso específico da memória da música popular brasileira, o “erro” de Tinhorão foi contar outra história da MPB e tentar difundi-la, indo de encontro à

³⁹⁰ Ver HOLLANDA, Heloísa Buarque de & PEREIRA, Carlos Alberto. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense. 1980.

³⁹¹ Sobre a faceta “patrulheira” da sociedade brasileira durante o regime militar e sua busca por “bodes expiatórios” ver dissertação de mestrado de Gustavo Alonso. FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. 2007.

“história oficial” que a memória de certa esquerda quis institucionalizar. Cada uma das versões sobre a MPB elegeu seus “heróis”; para essa esquerda, era importante enaltecer a figura daqueles que resistiram a qualquer forma de repressão política (sambistas do Estado Novo, compositores da ditadura militar...), já para Tinhorão, era preciso dar destaque àqueles que permaneceram fiéis à cultura popular, sem entregar-se às facilidades da “indústria cultural”.

É irônico constatar, contudo, que tanto os defensores da MPB como os nacionalistas identificados com Tinhorão tendiam a encarar a cultura popular pelo prisma das dicotomias, sem levar em consideração o caráter necessariamente ambíguo e contraditório dos objetos sociais. Marilena Chauí afirma que no Brasil o popular é encarado “ora como ignorância, ora como saber autêntico, ora como atraso, ora como fonte de emancipação.” Talvez fosse mais enriquecedor considerá-lo ambíguo, tecido de ignorância e saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar.”³⁹² Tal desencontro de visões pode ter acirrado essa disputa por memória entre esses dois grupos.

Dessa forma, o jornalista conseguiu ser praticamente o oposto de tudo que a memória da MPB determinou. Se em um primeiro momento de seus artigos, seu nacionalismo o aproximava do discurso da esquerda que valorizava a produção nacional – sendo, portanto, contra o “entreguismo” do regime militar – Tinhorão parece ter ultrapassado essa linha, ferindo o interesse dessa esquerda. Além de padrão de “bom-gosto”, os memorialistas quase sempre exaltavam a luta deste estilo musical contra o “mercado”. Entretanto, Tinhorão denunciava constantemente a entrega desses artistas da MPB à indústria musical e às influências estrangeiras, em detrimento da qualidade de suas obras. Sua visão classista da cultura brasileira colocava em instâncias separadas a cultura “do povo” e a “popular” – já associada ao mercado. Assim, sua imagem foi invariavelmente associada ao atraso e ao nacionalismo xenófobo.

Contudo, muitos de seus argumentos ficaram vulneráveis a críticas, pois embora tivesse a convicção de que o povo era sujeito histórico de suas ações, em nenhum momento o apresentou como agente transformador da cultura ou da política. Sua resposta aos problemas da sociedade era nostálgica, e assim, na mesma medida em

³⁹² CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 124.

que à classe média estava vedada a participação musical que não redundasse em produções superficiais, ao povo restava o imobilismo que, entendido por necessidade de resguardo, em última instância sugeria sua total impossibilidade de atuação política diante do regime militar. É como se o conhecimento da música popular servisse apenas para corroborar o que já sabemos sobre a história política, econômica e social do Brasil, que não passa por um processo de avaliação crítica de seus pressupostos.³⁹³

Como é possível perceber ao longo dos textos de Tinhorão, a decisão metodológica do reducionismo é oriunda de uma convicção política que ele não fazia nenhuma questão de suavizar. Para ele, o capitalismo imperialista determina uma situação em que as formas (também musicais) internacionais se sobrepõem à cultura nacional, processo a que se deve resistir. Se o método dogmático de Tinhorão foi um dos únicos que deu condições de apontar para a natureza social da experiência musical brasileira, reconhecendo nela mesma este fundamento, ele, por outro lado, desdenhou destas mesmas características internas como campo de crítica social – para estas, bastava a determinação imediata.

Apontando para o limite mercadológico do trabalho musical, Tinhorão expôs o “calcanhar de Aquiles” da memória de esquerda forjada para a MPB. Para o jornalista, os imperativos econômicos vinham se sobrepondo aos interesses estéticos e até políticos das canções. Para uma memória que insiste em definir a MPB como música *resistente*, classificá-la como alienada e/ou vendida é algo inaceitável. Assim, o jornalista colocava em evidência a configuração do resultado histórico em que a esquerda não conseguia reconhecer a sua derrota política.

Curiosamente, outra visão que permanece sobre Tinhorão é a de derrotado. No programa de televisão *Roda Viva*, realizado em abril de 2000, um dos entrevistadores, o jornalista Lázaro de Oliveira, da *TV Cultura*, afirmou que foi questionado sobre a presença de Tinhorão no programa, já que ele era um “derrotado, um niilista, não vê luz no fim do túnel, acha que a MPB parou nos anos de 1930, 1940...”³⁹⁴ Parece que, por ter opiniões que contrariam a maioria em relação à MPB, era um fracassado e não merecia espaço na televisão.

³⁹³ BASTOS, Manoel Dourado. “Um marxismo desconcertante. Método e crítica em José Ramos Tinhorão.” In: *Anais do V Colóquio Internacional Marx Engels*. Unicamp, nov/2007. pp.5-6.

³⁹⁴ Programa *Roda Viva*. Op. cit.

Nos últimos anos, o jornalista aparece eventualmente na mídia devido aos livros sobre música popular que escreve. Entretanto, é recorrente nas entrevistas a lembrança de suas brigas com grandes nomes da MPB. Tinhorão mostra-se ressentido. Em depoimento concedido em agosto de 2004, por exemplo, o jornalista aproveitou para lamentar o silêncio a que a mídia brasileira o confina, a não ser para reavivar o embate clássico – perdido por ele – com a bossa nova e com compositores populares como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. Segundo ele, a academia pesquisa em seus livros, mas não cita seu nome.³⁹⁵ Em outra situação, brincou: “Os acadêmicos comem Tinhorão e arrotam Mário de Andrade.”³⁹⁶

O ressentimento é um elemento rico para o estudo da memória. O significado de ressentimento adotado é aquele referente ao sentido negativo que esta palavra assume, que tem a ver com mágoa, pesar e dor. Uma dor do passado que dá sentido político à construção voluntária de memórias, ou de seu próprio esquecimento, para a efetivação de demandas sociais e constituição de subjetividades.

Pierre Ansart adverte que o ressentimento não é só um conjunto de valores, mas que deve ser pensado também como ferramenta analítica. O ressentimento faz parte de um sistema teórico que procura compreender as forças de oposição presentes nos diversos tipos de relações interiorizados nos indivíduos e em seus grupos: a dominação, a subordinação e a insubordinação que acompanham as revoltas políticas e sociais, aquelas que fazem história e memória. O ressentimento, desse modo, é tratado como um impulso à transformação das realidades. Toca uma questão sensível para a compreensão das relações entre os afetos e o político, entre a sociedade e o Estado.³⁹⁷

Nesse sentido, tanto Tinhorão como a esquerda que o critica podem ser compreendidos com o auxílio desse conceito. Ambos parecem estar impregnados de ressentimento ao determinar culpados pelos seus fracassos e/ou obsolescência. Portanto, é um sentimento que ajuda a construir novas memórias acerca dos mesmos fatos. Evidentemente, a esquerda *resistente* foi bem-sucedida nesse intento. Tinhorão tem um

³⁹⁵ SANCHES, Pedro Alexandre. “Era uma vez uma canção.” In: *Folha de São Paulo*. Caderno Mais! 29.08.2004. pp.4-6.

³⁹⁶ GIRON, Luís Antônio. Op. cit.

³⁹⁷ ANSART, Pierre. “História e memória dos ressentimentos.” In: BRESCIANI, Stella. & NAXARA, Márcia. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora Unicamp, 2001. pp. 15-34.

discurso de vítima, tenta mostrar-se como um incompreendido, reconstruindo uma memória que o valorize.

“Já sou um sujeito longevo e serei muito mais. Então pode ter certeza que *muitas dessas pessoas que me odiavam vão morrer antes de mim*. E aí eu ficarei tranqüilo, porque como *a nova geração não terá preconceito contra o Tinhorão*, lerá os livros do Tinhorão e achará que eram bons.”³⁹⁸[grifos meus]

Sobre seu acervo, em 2000:

“Jamais doarei para uma instituição pública. Prefiro vender em cima de um jornal na Avenida São João. Porque *as elites brasileiras não merecem*. Nunca me deram um tostão. *Nunca tive ajuda nenhuma*.”³⁹⁹[grifos meus]

Da mesma forma que ele foi determinista em muitas de suas análises sobre a música brasileira, é preciso, justamente para sua produção não se perca, que ele não seja visto por esse mesmo determinismo que praticou. A memória que permaneceu sobre ele define que, por ter visões contrárias a da maioria, deve ser menosprezado. O reducionismo que impera em nossa sociedade não pode dividi-la. A escrita ácida de Tinhorão, que “põe o dedo na ferida” das esquerdas deve ser encarada como um estímulo para se desfazer o mito da *resistência*. Malgrado seus resultados, os argumentos de Tinhorão são um exemplo para aqueles que pretendem compreender a experiência musical brasileira.

Para estes, Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman lembram que “os programas de pós-graduação em História (e talvez de Ciências Humanas em geral) ainda estão longe da sistematização crítica do debate (o que implicaria em diálogos constantes entre as instituições e especialistas), bem como do mapeamento metódico de todo potencial documental, que nos permita consolidar um efetivo domínio historiográfico em torno da música popular brasileira”.⁴⁰⁰ Somente quando for possível vencer o isolamento disciplinar e o diletantismo que muitas vezes marcaram as reflexões sobre a história da música no Brasil, a historiografia talvez consiga honrar a rica polifonia de sons e idéias

³⁹⁸ José Ramos Tinhorão (Programa *Roda Viva*, op. cit.)

³⁹⁹ Idem. José Ramos Tinhorão vendeu seu acervo para o Instituto Moreira Salles, em 2000.

⁴⁰⁰ NAPOLITANO, Marcos. & WASSERMAN, Maria Clara. Op. cit. p. 186.

que constituíram importantes experiências musicais na sociedade brasileira do século XX.

Assim, contribuições como as de Tinhorão devem sair do obscurantismo. Sua obra – na imprensa ou nos livros – apresenta, sem dúvida, discussões extremamente interessantes e relevantes para a construção da identidade nacional brasileira e sua consolidação no cenário cultural do país. Num momento em que a globalização une as mais diferentes partes do mundo com um simples um clique – na mesma proporção que exclui outra grande parcela da população – a questão nacional toma dimensões ainda maiores e deve ser amplamente discutida.

FONTES

1. Artigos de José Ramos Tinhorão

Jornal do Brasil. Caderno B. (1961 / 1962 / 1974-1982)

TINHORÃO, José Ramos. *MPB: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001.

2. Livros escritos por José Ramos Tinhorão

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *MPB: o ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS, 2001.

3. Entrevistas e depoimentos de José Ramos Tinhorão

Entrevista concedida a Juliana Soares em 17.11.1999. In www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0303/0207.html.

.Depoimento de José Ramos Tinhorão ao Programa *Roda Viva* em abril de 2000, pela TV Cultura.

Entrevista de José Ramos Tinhorão cedida a *Revista E*. novembro / 2000. nº 111. In: www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=256&Artigo_ID=3977&IDCategoria=4386&reftype=2

Depoimento de José Ramos Tinhorão a Alexandre Sanches. In: “Era uma vez uma canção.” *Folha de São Paulo* (29.04.2004) Caderno Mais!.

Entrevista de José Ramos Tinhorão concedida a *Revista Nossa História*, Ano 2/ nº16 / fevereiro 2005, pp. 40-43.

4. Depoimentos e reportagens sobre José Ramos Tinhorão

BARBOZA, Marília Trindade. “Apresentação”. In: TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: O ensaio é no jornal*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2001. p. 5

BORGES, Julio Dasco. “Desatravessando o oceano.” Retirado de <http://www.digestivocultural.com/arquivo/digestivo.asp?codigo=259> em 29.09.2007

CHAGAS, Luiz. “Voz dissonante”. In: Revista *Isto é, senhor* Online. Retirado de <http://www.zaz.com.br/istoe/1589/artes/1589voz.htm>

GIRON, Luís Antônio. “Tinhorão e a origem da música urbana.” In: *Jornal Gazeta Mercantil*: São Paulo, 25.04.97. p. 2.

LIMA, Paulo. “Quem tem medo do Tinhorão?”. Retirado de <http://www.sergipe.com.br/balaiodenoticias/artigon17.htm> em 29.05.2007

MILLARCH, Aramis. “Quem tem medo do Tinhorão?”. In: *Estado do Paraná*. Suplemento Almanaque. 25.08.1987.p.1.

MILLARCH, Aramis. “Tinhorão, um cruzado em defesa da nossa cultura.” In: *Estado do Paraná*. Suplemento Almanaque. 12.08.1990, p.2.

SALOMÃO, Graziela. “Saiba mais sobre o crítico musical e historiador José Ramos Tinhorão.” In: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT760718-1655,00.html>

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. “Obra de Tinhorão mostra a didática popular de um crítico de música”. In: Folha Online. 22.12.2001. Acessado em 18.12.2007.

BIBLIOGRAFIA

- **ABREU**, Alzira Alves de et. al. *Dicionário Histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, em Cd-Rom, versão 1.0.
- **ABREU**, Alzira Alves de. *A Imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- **ABREU**, Martha e **SOIHET**, Rachel (orgs.). *Ensino da história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- **ADORNO**, Theodor W. “A Indústria Cultural” In: **COHN**, Gabriel (Org.) *Comunicação de Massa e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- _____ . & **HORKHEIMER**, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* . Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- **AGUIAR**, Joaquim Alves de. “Panorama da música popular brasileira”. In: **SOSNOWSKI**, Saul & **SCHWARTZ**, Jorge (orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: USP, 1994.
- **ANSART**, Pierre. “História e memória dos ressentimentos.” In: **BRESCIANI**, Stella. & **NAXARA**, Márcia. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora Unicamp, 2001. pp. 15-34.
- **ARAÚJO**, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada – as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000.
- **ARAÚJO**, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. São Paulo: Record. 2003.
- _____ . *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.
- **BASTOS**, Manoel Dourado. “Um marxismo desconcertante. Método e crítica em José Ramos Tinhorão.” In: *Anais do V Colóquio Internacional Marx Engels*. Unicamp, nov/2007.
- **BERLINCK**, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.
- **BERSTEIN**, Serge. “A cultura política”. In **RIOUX**, Jean-Pierre e **SIRINELLI**, Jean-François. *Para uma história cultural*. Editorial Estampa, 1998.
- **BORGES**, Marcio. *Os sonhos não envelhecem*. Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

- **BORGES**, Vavy Pacheco. “História e Política: laços permanentes”. In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 12, n. 23/24, 1991.
- **BOSI**, Alfredo. *Cultura Brasileira: Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.
- **BURKE**, Peter. *A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*. SP, Editora da UNESP, 1991.
- _____. (org.). *A escrita da História*. Novas perspectivas. São Paulo, Editora UNESP, 1992.
- **CANCLINI**, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- **CEFAÏ**, Daniel. “Experience, Culture et Politique”. In *Cultures Politiques*. Paris, PUF, 2001.
- **CHARTIER**, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/ Bertrand Brasil, 1990.
- **COUTINHO**, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. O sentido da tradição na obra de Paulinha da Viola. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.
- **DARNTON**, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro, Graal, 1986.
- _____. “História intelectual e cultural”. In DARNTON, Robert. *O beijo de Laumorette*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- **DURHAM**, Eunice R. “Cultura e Ideologia”. In *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, volume 27, n. 1, 1984
- **DUTRA**, Eliana R. de Freitas. “História e culturas políticas. Definições, usos, genealogias”. In *Vária História*, n. 28, 2002.
- **FALCON**, Francisco. “História e poder”. In CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História – Ensaio de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1997.
- _____. “História das idéias”. In CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História – Ensaio de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1997.
- **FICO**, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

- _____. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura*. V. 4. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- **FIGUEIREDO**, Argelina. *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- **FERREIRA**, Jorge (org.). *A invenção do populismo*. Debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- **FERREIRA**, Marieta de Moraes. “A nova ‘velha história’: o retorno da história política”. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.
- **GASPARI**, Elio. *A ditadura escancarada*. As ilusões armadas. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- **GINZBURG**, Carlo. *O queijo e os vermes*. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- **GOMES**, Ângela de Castro. “Política: história, ciência, cultura etc.”. In *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 17, 1996.
- _____. *Cidadania e direitos do trabalho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões”. In: BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva & SOIHET, Rachel. *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.
- _____. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. 3ª edição.
- **HOBBSBAWM**, Eric. *Era dos extremos – o breve século XX: 1914 – 1991*. Tradução: Marcos Santarrita; revisão técnica: Maria Célia Paoli. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- **HUNT**, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- **KUSHNIR**, Beatriz. *Cães de guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- **LABORIE**, Pierre. “De l’opinion publique à l’imaginaire social.” In: *Vingtième Siècle*. Année 1988, vol. 18, n.18, pp.101-117.

- _____ . *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*. Paris, Seuil, 2001.
- **MARTÍN-BARBERO**, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- **MELLO**, Zuza Homem de. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- **MIDDLETON**, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990
- **NAPOLITANO**, Marcos. “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”. In *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 31, Editora da UFPR, 1999.
- _____ . & **WASSERMAN**, M. C. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.
- _____ . *A Cultura Brasileira: utopia e massificação. 1950/1980*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.
- _____ . *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001.
- _____ . *Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo (1977/1984)*. Curitiba: Juruá, 2002.
- _____ . *História e Música - História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____ . “Engenheiros da alma ou vendedores da utopia? A inserção do artista-intelectual engajado nos anos 70”. In: *Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____ . “A MPB sob suspeita: a música vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.
- _____ . “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

- . _____ “‘Vencer satã só com orações’: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”, 2006.
- _____. *A sincope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- **NAVES**, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- _____. & **DUARTE**, Paulo Sérgio. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- _____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- **NERCOLINI**, Marildo José. “A Música Popular Brasileira repensa identidade e nação.” In: Revista FAMECOS (dez / 2006) Porto Alegre, nº 31.
- **ORTIZ**, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- **PINHEIRO**, Paulo Sérgio. *Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil (1922-1935)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- **POLLAK**, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In *Estudos Históricos*, n.3. Rio de Janeiro, FGV, 1989.
- **REIS FILHO**, Daniel Aarão. “Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60”. In: **REIS FILHO**, Daniel Aarão et.alli. *Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 1997.
- _____; **FERREIRA**, Jorge & **ZENHA**, Celeste. *O Século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 3 v.
- _____. *Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- _____; **RIDENTI**, Marcelo & **PATTO**, Rodrigo (orgs.) *O golpe e a ditadura 40 anos depois*. Bauru: EDUSC, 2004.
- **RÉMOND**, René (org.). *Por uma história política*. Tradução: Dora Rocha. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, Fundação Getúlio Vargas, 1996.

- **RICARDO**, Sérgio. *Quem quebrou meu violão – uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- **RIDENTI**, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. “1968: rebeliões e utopias”. In REIS FILHO, Daniel Aarão, FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (orgs.). *O século XX. O tempo das dúvidas: do declínio das utopias à globalização*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2000.
- _____. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura*. V. 4. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- **ROSANVALLON**, Pierre. “Por uma história conceitual do político”. In: *Revista brasileira de história*. São Paulo, v. 15, n. 30, 1995.
- **ROLLEMBERG**, Denise. “Esquerdas revolucionárias e luta armada”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura*. V. 4. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- _____. “As Trincheiras da Memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974)”, 2006.
- **SOIHET**, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Epoque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- _____. “Introdução”. In ABREU, Marta e SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino da história: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- **SQUEFF**, Enio & **WISNIK**, José Miguel. *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1982.
- **SCHWARZ**, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- **THOMPSON**, E. P. *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- **VELLOSO**, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- _____. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- **VELOSO**, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- **WISNIK**, José Miguel. "Algumas questões de música e política no Brasil".In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira - Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.