

A busca pelo autêntico, brasileiro e popular na crítica musical de José Ramos Tinhorão

Search for the authentic, brazilian and popular at the José Ramos Tinhorão's musical critic

Douglas Pavoni Arienti

PET-História e PIBIC/CNPq voluntário - UFSC
douglasarienti@gmail.com

Resumo: O crítico musical José Ramos Tinhorão muito produziu a respeito da música popular brasileira. Em suas análises, o autor priorizou as canções calcadas na tradição nacional e popular, silenciando gêneros musicais que não se adequavam as suas condicionantes da boa música. Para o presente artigo, proponho-me a retomar sua obra de modo a compreender como Tinhorão organizou sua argumentação, legitimando suas escolhas. Além disso, busco refletir sobre alguns conceitos mobilizados pelo crítico sob a luz das recentes abordagens das áreas de ciências humanas.

Palavras-chave: José Ramos Tinhorão; autêntico; nacional; popular; crítica musical

Abstract: José Ramos Tinhorão has a big production about brazilian popular music. In his analysis, the author has prioritized the songs about the national tradition and popular musical, silencing that did not fit his conditions of good music. For this article, I propose to recapture his work to understand how Tinhorão organized his arguments for legitimizing his choices. Moreover, I intend to reflect on some concepts used for relating of the recent studies in the areas of the human sciences.

Keywords: José Ramos Tinhorão; authentic; national; popular; music critic

A valorização da cultura musical apoiada no *tradicional* e no *moderno* foi historicamente ressaltada em detrimento dos gêneros que não se adequavam a tais propostas. Tendo isso em vista, temos uma vasta produção historiográfica e musicológica que privilegiou e cristalizou determinados gêneros vinculados a essas duas facetas como símbolos da nação. Para alguns autores que se debruçam sobre o estudo da canção popular, tais produções tornavam-se legítimas por resgatarem o nosso ‘autêntico-nacional’.¹ Este trabalho busca discutir justamente esse conceito que legitimou e legitima o nosso *corpus* musical, utilizando-se, para tal fim, das discussões travadas pelo crítico musical José Ramos Tinhorão

¹ A obra *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna discute os conceitos de autêntico, popular e nacional de forma a desnaturalizar tais interpretações que defendem a pureza de determinados gêneros da “nossa” canção. Nesse sentido, sua obra parece resolver algumas questões recorrentemente mobilizadas por Tinhorão em seu discurso legitimador, na defesa por determinados segmentos das produções musicais. Ao elucidar o aspecto de construção do autêntico-nacional, não abrindo mão de discutir o conceito de popular, Hermano Viana recorre a intelectuais como Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Gellner, Peter Burke, Gilberto Velho, Néstor Garcia Canclini e Fernando Ortiz para discutir justamente o tripé autêntico/popular/nacional que sustenta as escolhas de Tinhorão (VIANNA, 2006).

como fonte para entender as relações feitas entre música e tradição para tal intelectual. Por fim, faz-se uma breve reflexão sobre as conseqüências dessa modalidade analítica para a naturalização de determinados gêneros musicais como autenticamente nacionais.

A retomada de seus escritos, principalmente aos que recorrem à busca pelas origens da canção nacional, possibilita diálogos não apenas com discussões apartadas do objeto de estudo do crítico, mas também com os recentes debates sobre a canção travados por intelectuais de diversos campos, principalmente nas ciências sociais e na filosofia. Embasando-me na literatura que discute tal temática, esse trabalho resgata as contribuições de Napolitano e Vianna a respeito do conceito de ‘autenticidade’, retomando, para tal fim, algumas considerações de Tinhorão de modo a entrelaçá-las com as discussões teóricas recentes que se dedicam a problematizar tal questão.

Além das referências bibliográficas e de trabalhos acadêmicos que se dedicam a analisar a crítica musical de Tinhorão, retomo, mesmo que de maneira parcial, alguns artigos críticos escritos para o *Jornal do Brasil*, além dos livros *Música popular: um tema em debate* e *História social da música popular brasileira*, que, em certa medida, se dedicam ao resgate e perpetuação de determinados gêneros da produção musical brasileira. Agrego a essas fontes uma entrevista concedida ao programa *Roda Viva*² em que o autor busca criar um elo entre sua formação, suas bases teórico-metodológicas e sua carreira enquanto crítico musical, legitimando suas escolhas.

Sua obra, permeada por continuísmos que o acompanharam na sua trajetória intelectual, divulgou a auto-imagem de Tinhorão como um crítico radical da música popular brasileira, discutindo-a, em seus escritos e falas, sob um enfoque marxista e nacionalista. Nas palavras de Contier, Tinhorão apresenta uma visão dicotômica da cultura:

Os seus principais trabalhos denotam uma certa leitura de nossa cultura popular, pois, imbuído desses ideais nacionalistas, centrou os seus debates em torno de um eixo dicotômico, ponto nodal de todas as suas análises: ‘produto autenticamente brasileiro’ (samba)/‘produto estrangeiro ou importado’ (rock). O autor de "A Pequena História da Música Popular" defende as ‘raízes’ da canção popular interrelacionando-as com a sua noção de "povo brasileiro", sem contudo, discutir o texto, sob os pontos de vista poético e musical, preocupando-se pela origem social do compositor a fim de caracterizar a

² Tal entrevista foi ao ar pela TV Cultura no dia 3 de abril de 2000 e sua transcrição está disponível no site do programa, de onde retirei as informações utilizadas como fonte para esse trabalho. Disponível em http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhorao_2000.htm. Acesso em 20/08/2011.

verdadeira ou a falsa música popular brasileira. Imbuído dessas concepções, o referido autor critica a Bossa Nova, por exemplo, como símbolo da classe média em ascensão, representando um simples pasticho das músicas importadas dos Estados Unidos. (CONTIER, 1998, p. 81-2)

Suas críticas estão inseridas em uma ortodoxia marxista própria do período em que escreve nas colunas jornalísticas, sendo que o determinismo econômico das suas formulações sugerem que as questões materiais explicam *per si* a relação entre produção e consumo cultural. Saído da cena jornalística em 1982, onde travou diversos debates com demais profissionais e artistas da MPB, ingressou no Programa de Pós Graduação de História da USP onde teve a oportunidade de prosseguir seus estudos no campo, desenvolvendo sua dissertação, publicada em 2000 sob o título de *A imprensa carnavalesca do Brasil* (LAMARÃO, 2009). A partir desse estudo, Tinhorão lançou diversos livros e, mesmo havendo um continuísmo no que diz respeito às escolhas do que era digno ou não de ser estudado, reelaborou seu método de modo a adaptar seus escritos a uma linguagem acadêmica, superando, nesse sentido, a maneira feroz com que atacava as produções ligadas aos gêneros que havia criticado nos anos em que exerceu a função de crítico na imprensa.

No que diz respeito às discussões travadas em relação à música popular brasileira, José Ramos Tinhorão é constantemente revisitado devido ao método analítico adotado em seus escritos. As críticas dos estudos que analisam as formulações de Tinhorão normalmente recaem sobre o estruturalismo e o maniqueísmo grosseiro e reducionista do seu método de análise, principalmente os que se debruçam a analisar sob a luz de conceitos como circularidade e hibridismo cultural.³ Todavia sua importância enquanto estudioso da canção popular não deve ser negligenciada segundo Manoel Bastos – e aqui pontuo minha concordância já que Tinhorão é autor de trabalhos de primeira grandeza sobre seu objeto de estudo (BASTOS, 2007).

De modo a evitarmos anacronismos, devemos analisar a obra desse estudioso como produto de seu próprio tempo e por isso vulnerável a uma série de elementos que as discussões mais recentes consideram superadas. Questões essas que tem cada vez mais conquistado espaço na academia, não se restringindo ao campo da musicologia, mas também sendo acionadas por outras disciplinas e áreas que incorporaram a canção como objeto ou

³ Hermano Vianna recorre a Canclini, Burke e Ortiz para discutir o conceito de popular. Nesse sentido, mobiliza as formulações dos três autores supracitados para discutir a impossibilidade de purezas culturais e, nesse caso, musicais. A saber, respectivamente, hibridismo, circularidade e transculturalismo, sendo que Vianna opta pelo último (VIANNA, 2006).

como fonte. O que legitimava o estudo de alguns gêneros, para Tinhorão, era a sua relação direta com as raízes nacionais, ou seja, é a boa música, por ser popular e nacional, que qualificava ou não sua abordagem. Todavia,

a historiografia e a antropologia passaram a investir na crítica às hierarquias estéticas consagradas, explorando a genealogia dos valores que marcam o processo de legitimação da canção como objeto cultural. Neste sentido, contribuíram trabalhos marcantes que revisaram a forma com que gêneros musicais eram situados historicamente (NAPOLITANO, 2007, p. 163).

Dessa maneira, não é a estética ou a relação com o nacional que legitima o estudo da música popular na contemporaneidade. A discussão acerca das raízes da cultura musical brasileira, que alimentou diversas argumentações e análises também merece uma discussão a parte, sendo o combate a naturalizações recorrentes nas análises preocupadas em discutir tais questões.

Inserido temporal e socialmente em um cenário de discussão travado entre ‘nacionalistas’ e ‘vanguardistas’, Tinhorão assume sua defesa pelo primeiro grupo que tinha como pretensão, de modo geral, encontrar nos gêneros convencionais de ‘raiz’ e no conteúdo nacional-popular da música brasileira a solução para uma música comercialmente fortalecida sem negar suas origens, baseada exclusivamente na tradição brasileira. A outra corrente, em contraposição, buscou questionar o código cultural da MPB, recuperando alguns aspectos formais da bossa nova e inovando em outros, porém sem deixar de ampliar o mercado existente naquele momento (LAMARÃO, 2010, p. 273).

Escrevendo grande parte da sua crítica musical em um período ditatorial, Tinhorão estava ciente do cerceamento da liberdade causado pela censura à imprensa. Dessa maneira, apesar das suas constantes crítica ao sistema, arranjou sua argumentação de modo a atingir principalmente a questão cultural, relativizando os aspectos políticos. Nesse sentido, nacionalismo extremado de Tinhorão era bem quisto pelo próprio regime que, apesar das sucessivas críticas aos aspectos problemáticos do país, como a desigualdade social, a exploração econômica pelas classes dominantes e o desenvolvimento pautado na dependência econômica, pouco sofreu com o crivo da censura. Os escritos de Tinhorão pareciam ter mais receptividade entre os setores reacionários do que entre a esquerda revolucionária, tendo em vista que sua crítica tocava em assuntos indesejados pela esquerda, muitas vezes criticando seus grandes ícones sem proferir qualquer nota aos militares (LAMARÃO, 2000, p. 276).

Tinhorão, todavia, em artigo que era para ser publicado no ano de 1974, não passou pelo crivo da censura, em texto intitulado *Por que artista crioulo tem sempre que ser engraçado?* Essa sua crítica, que questionava os motivos do artista negro ser tratado como exótico, foi um dos poucos escritos do autor previamente censurado pela editoria da redação do jornal,⁴ provavelmente por ser considerado como divulgador de temas subversivos ou atentatórios aos bons costumes, à moral ou à ordem. O ataque à harmonia racial, discussão essa de longa data e elaborada por intelectuais preocupados com a originalidade brasileira, como Cassiano Ricardo e Gilberto Freyre,⁵ foi difundida ideologicamente pelos militares e a crítica a essa ‘democracia racial’ existente no Brasil poderia ser considerada subversiva (LAMARÃO, 2008).

Crítico ferrenho da ‘era do piche’,⁶ Tinhorão assume em suas colunas o papel de profissional radical entre os que defendem o nacionalismo cultural, ostentando uma postura de batalhar sem tréguas contra a influência da música estrangeira no Brasil. O jornalista encontrará, ao longo de sua trajetória, diferentes formas de criticar o estrangeirismo, principalmente ao analisar as influências da Bossa Nova. Reforçando sua rejeição por esse gênero musical, retomou constantemente a força da autêntica produção musical brasileira, ironizando músicos nacionais apegados as tendências externas. Nesse sentido, a música popular brasileira foi evidenciada por ele como a autêntica representação da cultura nacional, sendo as produções estritamente comerciais subestimadas por distorcerem a realidade cultural com objetivos burgueses.

É praticamente unânime, principalmente entre as pessoas que não se dedicam ao estudo da música popular brasileira, que o samba é um produto ‘autenticamente’ brasileiro, sendo designadas, posteriormente, nomenclaturas como ‘samba de raiz’ para evidenciar aquilo que seria a nossa manifestação mais puramente autóctone. Evidentemente, essa construção do samba como elemento da brasilidade foi um sucesso no que diz respeito à

⁴ Nas palavras de Lamarão: “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.” (LAMARÃO, 2008, p. 99).

⁵ Recupero aqui dois clássicos que se preocupam em divulgar a ‘democracia racial’ brasileira. Cassiano Ricardo, em sua obra *Marcha para Oeste* e Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*. (RICARDO, 1940; FREYRE, 2004).

⁶ Expressão usada por Paulo Cesar de Araújo. Segundo o autor: “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”. (ARAÚJO, 2003, p. 184.)

elaboração de símbolos nacionais, em um momento importante estimulado, principalmente, pelas diversas vertentes modernistas na construção de uma consciência nacional. Localizado no tempo e no espaço, a naturalização que temos hoje do samba como um produto ‘autóctone’ não pode ser ignorada ou analisada como uma realização intrínseca a interesses pragmáticos.

Paulo Cesar de Araújo na obra *Eu não sou cachorro, não*⁷ se propõe a discutir e problematizar a questão da memória da canção no Brasil. Elenca, entre a produção musical nacional, o que foi digno de ser lembrado e valorizado e o que mereceu ser esquecido. Preocupado com a análise de determinados gêneros musicais, a discussão proposta por Araújo trabalha com um recorte histórico e gênero musical específicos, mas nos possibilita refletir sobre as implicações dessas escolhas no que tange à formulação do nosso patrimônio musical e o que de fato foi e é, historicamente, lembrado enquanto verdadeira música popular brasileira. Tinhorão, também silencia gêneros que não considera dignos de análise, sendo a música calcada na tradição, no popular e aquela ainda não poluída pelas influências estrangeiras a vertente a ser valorizada.

Ao valorizar essa ‘busca das origens’, ou seja, a raiz ‘autêntica’ da música popular brasileira, Tinhorão se torna presa fácil se o analisarmos sob a luz das contribuições proporcionadas pelas discussões da Nova História Cultural. Cabe-nos, embasado na literatura que discute essa temática, uma reflexão sobre o que entendemos pela categoria de ‘autenticidade’.

Por ‘autêntico’, como assumem algumas vertentes, não entendemos a relação inerente entre o objeto e o evento dito ‘original’. Dessa forma, a formulação de Napolitano e Wasserman em relação ao conceito de autenticidade parece satisfazer as inquietações causadas pela leitura das fontes que me proponho a analisar. Para tais autores, tal categoria existe enquanto uma reconstituição social, uma convenção historicamente datada e que deforma de maneira parcial o passado, mas que nem por isso deve ser pensada sob o signo da falsidade (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 168). Seguindo tal teoria, cabe discutirmos quais foram os critérios utilizados na formulação de Tinhorão já que, se partirmos dessa proposta teórico-metodológica sugerida pelos autores, não há um evento ou uma raiz que possibilite retomarmos o nascimento de determinados gêneros musicais, impossibilitando, dessa maneira, a eleição naturalizada do ‘autêntico’.

⁷ Paulo Cesar de Araújo discute essas questões principalmente no capítulo intitulado *Tradição e Modernidade* (ARAÚJO, 2003).

Para Napolitano e Wasserman, foram os modernistas que impulsionaram as discussões historiográficas sobre a música popular brasileira, tendo sido Mário de Andrade e Renato Almeida os principais porta-vozes dessa discussão gestada ao longo dos anos 20 e 30. Os historiadores elencam alguns eixos de problemas que se entrecruzavam e que estavam intimamente ligados a essa proposta de decisão do que era o Brasil. Esses analistas entrecruzam, em primeiro lugar, as discussões sobre o problema da brasilidade; em segundo, o problema da identidade nacional; em terceiro, os procedimentos pelos quais deveria ser pesquisada e incorporada a "fala do povo" (folclore). Por fim, mas não necessariamente menos importante, os projetos ligados aos modernismos musicais.

A socióloga Santuza Naves, ao analisar a relação entre o folclórico e o moderno, sugere que na proposta de Mário de Andrade o popular era valorizado na medida em que poderia oferecer a matéria-prima para se esboçar os traços gerais da identidade brasileira, sendo necessário neste sentido que o folclore contribuísse 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, irredutível ao culto folclorista *per se*, sendo que, a música brasileira teria seus próprios procedimentos de criação que se fazia a partir do popular. O que há nesse caso é a preocupação em estabelecer os pilares de um material musical que propusesse em si a fala da brasilidade. A música urbana não se constituía, nesse sentido, em material privilegiado para o projeto marioandradiano, na medida em que nele a fala da brasilidade estaria mesclada a outras sonoridades, oriundas de outras nacionalidades, por isso a valorização da música folclórica e pura, não contaminada pelo mercado e por influências estrangeiras (NAVES, 1998). Tinhorão, na mesma linha, encontra na cultura mais intocada possível os elementos da autenticidade popular brasileira, sendo clara, nesse sentido, a influência do modernista em suas análises.

Mário de Andrade, o principal responsável por ampliar a discussão sobre a música popular, preocupando-se com a catalogação das manifestações culturais (folclóricas) conclui que a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, a mais forte criação de nossa raça até então. Dessa maneira, a arte popular era a alma dessa nacionalidade, produzida da 'inconsciência do povo'. O procedimento proposto por Andrade indicava a necessidade de partir do folclore, ou seja, do primitivo e traçar uma linha evolutiva, acompanhando os vaivens do elemento 'civilizado', sob forma de técnicas adquiridas,

mantendo, todavia, um núcleo central que demarcava uma "alma nacional", ou seja, o "autêntico" deveria ser valorizado pois nele sobrevivia, de maneira inconsciente, a brasilidade. Isto não significava, todavia, fazer tabula rasa da vigorosa tradição musical que se constituiu sob o signo da música popular brasileira, mas tentar desenvolver um pensamento analítico que dê conta da pluralidade, da polifonia de sons que constituíram as bases sociológicas e estéticas da nossa música, sobretudo de matriz urbana. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 178).

A retomada da entrevista concedida por Tinhorão ao programa televisivo *Roda Viva*, da TV Cultura, no dia 3 de abril de 2000, parece-nos emblemática para entendermos a relação que ele estabelece entre cultura, classes sociais e a maneira que seleciona o que entende por 'autenticidade' musical. Nesse sentido, ao discutir a relação existente entre cultura e meio, expõe que

Uma região tem características locais tais que vão produzir um tipo de música coerente com aquelas condições em que ela foi criada. Porque a música do mundo rural, por exemplo - que cai na área do folclore, não tem nada a ver com o meu campo de estudo -, qual é a diferença dela para a música popular das cidades, essa produzida para o disco? É que ela reflete de uma forma muito mais direta a condição daquelas pessoas que usam aquela música. Por exemplo, o povo do mundo rural não produz música com objetivo estético. A música, para ele, corresponde à resposta a uma necessidade lúdica. Ele não pode só trabalhar na roça. Ele tem que ter um dia em que ele cante e dance. Para ele cantar e dançar, ele mesmo faz a sua música. Então, você vai aqui no interior de São Paulo, você tem a catira [dança de origem indígena, também chamada cateretê], o negócio do bate-pé e tal. Se ele quer música para ouvir, então tem a moda de viola, que é o velho romance ibérico, a grande história contada. É uma resposta à sua necessidade. *Esse tipo de música é sempre muito autêntico, porque ele tem uma ponte... o criador dessa área, ele está muito vigiado por aquele a quem ele dirige a sua criação.* Ao passo que quem produz em nível profissional, para gravar, ele já não tem mais essa correspondência direta com o seu público. Então, ele pode fazer isso que faz o pessoal do pagode. Ele pode pegar um modelo, inventado por alguém, que deu certo comercialmente, e ele trabalha em cima daquele modelo. E quem vai estabelecer a correspondência com o público é a gravadora que tem aquela possibilidade de impor... [grifos meus] (TINHORÃO, *Roda Viva*, 03.04.2000)

Tinhorão atribui à cultura uma relação direta com sócio-econômico, a primeira aparece nos escritos do crítico como reflexo desta, excluindo, nessas formulações, possibilidades de trocas culturais sem intenções práticas. A música, para ele, perde sua função social ao ser produzida para o consumo, alienando, dessa maneira, o próprio contexto e objetivo original da produção. De tal forma, a canção perde sua autenticidade ao ser deslocada do seu contexto

original. Nesse sentido, para tal intelectual, a música autêntica é entendida como aquela que não passa pela deformação da canção produzida dentro de uma ótica de mercado e que incorpora elementos externos a sua tradição. Todavia, não é o mercado o principal alvo da crítica, mas sim a perda da autenticidade causada por ele: a produção musical deveria manter-se nos trilhos da tradição brasileira e popular, não sendo admitido qualquer traço dissonante.

Tinhorão, ao fazer esse recorte, exclui diversos gêneros de suas análises, conforme explana, na mesma entrevista, assumindo negar-se a escrever sobre determinadas produções:

Tanto que eu fiz um acordo no *Jornal do Brasil*. Quando eu aceitei aquela idéia de escrever lá, em 1975, eu fiquei escrevendo no *Jornal do Brasil* de 1975 a 1980 sobre... Já morando aqui em São Paulo, eu tinha vindo para ser sub-editor da *Veja*, e eu mandava a coluna para o Rio. Mas eu disse o seguinte: "eu só quero escrever sobre música brasileira." Aí, fizemos um acordo, eu fiz um acordo com o Tárík de Souza [jornalista e crítico musical]. Ele escrevia, por exemplo, sobre Rita Lee, Mutantes, Roberto Carlos e tal [risos], sobre o que quisesse de música estrangeira, e eu... Por isso é que depois de cinco anos eles me mandaram embora, porque eu só escrevia exatamente sobre sujeitos que não vendem. Eu escrevia sobre Zé Coco do Riachão [(1912-1998), músico do norte de Minas Gerais conhecido pelas rabeças que fabricava], o comparei a uma figura da Renascença [séculos XIV-XVII], porque o Zé Coco do Riachão tocava viola, dançava, compunha para viola e fabricava a viola. Então, ele era, assim, um 'da Vinci caboclo' [referência a Leonardo da Vinci (1452-1519), que era artista, engenheiro, inventor, músico, entre outros] (TINHORÃO, *Roda Viva*, 03.04.2000).

Alvo número um de suas críticas, a Bossa Nova aparece em seus escritos como uma tentativa fracassada das classes médias em adaptar a verdadeira criação popular, o samba, internacionalizando-o. A noção de moderno em Tinhorão aparece associada a uma cultura burguesa, que seguia uma lógica capitalista e por isso excludente.⁸

A dicotomia entre a defesa do nacional e estrangeirização da música popular brasileira é uma discussão de longa data no universo cultural do nosso país. Gordurinha, Almira Castilho, Noel Rosa, Assis Valente, entre muitos outros artistas que, no seio da Política de Boa Vizinhança temiam a incorporação do *american way of life* na música nacional, compuseram suas resistências, defendendo a cultura nacional frente ao 'inimigo' continental (TOTA, 2000; MOURA, 1989). Da mesma forma, a *Revista da Música Popular*, editada entre

⁸ Segundo Tinhorão: "A época é de ditadura dos meios de divulgação, a favor das músicas dirigidas ao público da classe A". TINHORÃO, José Ramos. *Só se ouve Macunaíma, mas há muito samba-enredo de caráter*. *Jornal do Brasil*. 07 de fevereiro de 1975. Caderno B, p. 3.

1954 e 1956 pelos jornalistas Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, também exemplificam como o movimento nacionalista para salvaguardar a canção das influências externas era uma preocupação de longa data entre diversos intelectuais envolvidos com a música brasileira (NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C., 2000, p. 174).

Ocorrido muitas vezes contemporânea ao início da intensificação das trocas culturais, o processo de crítica a estrangeirização na canção acompanhou a possibilidade de globalização proporcionada pelas inovações tecnológicas. Lamartine Babo, por exemplo, compôs em 1931, *Canção Para Inglês Ver* que satirizava o entreguismo do Brasil, tanto pela influência estadunidense, que estava crescendo entre a classe média, quanto pela influência francesa, que estava em declínio (TOTA, 2000, p. 14). Porém, o caso emblemático de Carmen Miranda, cantora e atriz portuguesa que fez muito sucesso nos Estados Unidos, parece-nos o mais representativo no que diz respeito à relação nacionalismo e ‘entreguismo cultural’. Da mesma maneira, Johnny Alf, Dick Farney, Tom Jobim, Denis Brean e muitos outros também sofreram com acusações semelhantes, tanto advindas de Tinhorão como de outros nacionalistas-musicais, por terem se deixado levar pela moda estadunidense em detrimento das origens brasileiras.

Essa discussão, brevemente recuperada, demonstra como Tinhorão não inovou no que diz respeito à valorização das produções autênticas, inserindo-se em um universo já existente de acusações a quem não seguia a proposta nacionalista. Porém, enquanto muitos valorizavam as raízes nacionais, outros aderiram à internacionalização da música popular sem grandes conflitos internos. Segundo o autor

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 (TINHORÃO, 29.06.1962, p. 3)

Com o intuito de justificar suas críticas ao imperialismo cultural estadunidense, Tinhorão, ao ser perguntado a respeito das inevitáveis trocas culturais que envolvem qualquer relação cultural e sobre a influência da música europeia no Brasil, explica que

(...) Quando, na carta do [Pero Vaz de] Caminha [que relata o descobrimento do Brasil em 1500], ele fala em "achamento" da terra... Então, vamos confirmar o que o Caminha diz. Quando esta terra foi achada, era a terra desses que têm seus últimos remanescentes nessas poucas tribos que ainda existem no Brasil. Era uma gente que vivia na Idade da Pedra Polida, como vive até hoje, apesar de ter filmadoras e tudo. Na Idade da Pedra Polida. Então, quando os portugueses chegam aqui, se instalam no país e criam uma nova sociedade, quer dizer, com mazombo [pessoa de pais portugueses, mas nascida no Brasil], com gente que vai nascendo aqui, cruzado com índio, cruzado com negro. Eles trazem, evidentemente que eles trazem as músicas deles da Europa. Mas, aí, estabeleça-se uma diferença: claro, se nós somos brancos europeus, descendentes de europeus, evidente que a nossa cultura é uma cultura herdada da cultura européia. Mas que corresponde a essa realidade histórica: de que aqui havia gente vivendo na Idade da Pedra Polida e que, de repente, vem uma civilização da época da Renascença e se instala no Brasil. Então, com essa gente vem toda a cultura européia, que passa a ter no Brasil um processo de evolução diferente da Europa, embora com base em toda a herança cultural trazida por esse colonizador. Mas, quando a gente fala da música americana, ela não chega aqui desembarcando de caravelas para conviver com a realidade brasileira, num processo que implica em troca. Não. Ela é imposta por meios tecnológicas e ela corresponde a um produto cultural que chega imposto pelas possibilidades das tecnologias e dos capitais envolvidos na indústria (TINHORÃO, *Roda Viva*, 03.04.2000).

É a moderna técnica de difusão que também aparece como vilã e responsável por desfigurar a música nacional, calcada nas raízes do povo brasileiro. Nesse sentido, a ‘tradição’ que remonta o contato luso-indígena em 1500 explicaria, *per si*, a válida influência européia no Brasil. A relação feita por Tinhorão entre o contato cultural recente entre Brasil e os Estados Unidos com a longínqua rede de trocas culturais envolvendo os elementos indígenas e europeus (esse que forma, juntamente com a cultura africana, a essência nacional) relativiza a violência cultural, sendo, para ele, o imperialismo cultural estadunidense mais devastador do que o ocorrido no século XVI.

Escrevendo suas críticas em um momento em que a Bossa Nova nasce, Tinhorão elege esse gênero como o que mais exemplifica essa relação. Ao ser questionado por Walter Garcia a respeito da estrangeirização da música brasileira causada pela Bossa Nova, Tinhorão cria uma analogia com a produção industrial ao dizer que

Olha, eu escrevi isso nesse livrinho que mostraram aqui, *Música popular: um tema em debate*, em 1966. A bossa nova é contemporânea da indústria automobilística no Brasil. Há automóveis fabricados no Brasil. Há pessoas que até se orgulham, dizem assim: "Não, porque o automóvel brasileiro está muito bom!" Eu não conheço automóvel brasileiro. Eu conheço automóvel italiano da Fiat, alemão da Volkswagen e americano da Ford. Tudo bem. A bossa nova

é montada, é uma música montada no Brasil por operários musicais brasileiros a partir de matrizes da música americana (TINHORÃO, *Roda Viva*, 03.04.2000).

Para problematizar ainda a questão da autenticidade do samba, temos duas posições antagônicas em relação ao gênero, ambas escritas em 1933 e que nos ajudam a visualizar as disputas que ocorriam na definição do que seria a nossa música ‘autêntica’, possibilitando percebermos que a naturalização desse gênero como música autóctone também é uma convenção datada historicamente, como bem sugere Vianna. A discussão travada por Vagalume e Barbosa versa sobre qual seria o gênero mais brasileiro. A primeira análise, realizada por Francisco Guimarães (Vagalume), jornalista que publicou o livro *Na Roda do Samba*, preocupa-se com a sucessiva deterioração causada pela indústria cultural na autêntica música nacional. Ao denunciar a ‘indústria do samba’ e seus principais artistas, representa tal gênero como ‘comercialização’, degenerando a canção. Segundo o autor, o ‘autêntico’ ou ‘tradicional’ era o maxixe, sendo que o samba era um gênero criado com fins comerciais. Todavia, Orestes Barbosa defendia justamente o contrário: foi com o samba e a difusão da música, antes restrita a determinados lugares-sociais, que no momento deixava de ser uma música carioca para se tornar brasileira (SANDRONI, 2001, p. 135-6). Hermano Vianna, nos anexos da sua obra intitulada *O Mistério do Samba*, ao fazer um balanço sobre os conceitos utilizados, afirma que:

Neste livro procurei seguir trabalhando com essas idéias, analisando a invenção do samba como autenticidade nacional, mostrando como o autêntico é sempre um fenômeno arbitrário (e aqui não importa se essa autenticidade é essencial ou não para a vida social) e como diversos grupos sociais, com intuítos não coincidentes, participam – transculturalmente – da fabricação dessa autenticidade (VIANNA, 2006, p. 173)

Essa autenticidade é retomada em diversos trabalhos e na crítica de Tinhorão, excluindo as produções que não se encaixavam na sua conceituação de ‘boa música’. Dentre esses gêneros não dignos, encontramos o ‘cafona’, objeto de análise de Araújo. O autor, buscando explicar a exclusão desses artistas das memórias e dos trabalhos acadêmicos sobre a música popular brasileira, discute a posição social ocupada por esses intelectuais que, segundo ele, privilegiam correntes da música popular pelo lugar que ocupam na sociedade, ou seja, universitários de classe média que posicionam-se favoráveis à música tradicional ou moderna. Tinhorão se considera inovador ao não estudar as produções da sua própria classe,

porém, ao se dedicar ao ‘autêntico’, busca compreender as raízes da canção e por isso exclui as produções não ligadas diretamente ao tradicional. Em sua fala no programa *Roda Viva* explica que:

(...) e, quando você tem uma ideologia que está fora, você passa a ter uma posição fora da sua classe. Compreendeu? Então, o enfoque da realidade para mim me faz, digamos assim, discordar das coisas aceitas pela própria classe a que eu pertencço. Claro que eu me visto, tenho um terno, uso gravata quando vou na televisão, na TV Cultura e tal, mas eu, interiormente, a minha posição é uma posição coerente com a posição teórica que eu assumo (TINHORÃO, *Roda Viva*, 03.04.2000).

Seria, para Tinhorão, sua ideologia materialista-histórica que o afastaria da sua própria classe, constantemente criticada em sua obra. Preocupado com a questão cultural brasileira, Tinhorão não se restringia a esse campo de atuação. Partindo de sua concepção de mundo, embasado, principalmente no materialismo-histórico e no nacionalismo, Tinhorão também realimentou questões que estavam no debate modernista das décadas de 1920 e 1930, preocupando-se com a formação de uma cultura e uma consciência brasileira sem consentir o ‘entreguismo’ cultural. Em sua crítica musical, se utilizou de lançamentos de discos como pretexto para discutir problemas da realidade sócio-econômica cultural, sempre permeando suas discussões pelo caráter ideológico. Ao enxergar a cultura musical como reflexo direto da sociedade de classes, Tinhorão vislumbra a contradição social envolvendo as classes produtoras da cultura musical nacional como motor da música popular, valorizando determinados gêneros em detrimento de outros. Diferentemente de muitos críticos, não era somente a questão estética estimada por ele, que buscava no autêntico-nacional, na tradição popular e na música intocada pelas influências estrangeiras a canção digna de divulgação.

Recuperar seus escritos sob um viés menos taxativo possibilita entendermos de que maneira Tinhorão articula os elementos que valoriza, mesmo que para legitimar suas defesas se utilize de argumentações maniqueístas e passíveis de crítica. A defesa do ‘autêntico-nacional’ levada a cabo por Tinhorão cai por terra se partirmos da análise teórico-metodológica que considera a dinamicidade da cultura. A valorização de determinados gêneros, hierarquizando culturas, mesmo que as avessas do tradicional, podam possibilidades de conhecermos produções que, por estarem fora dos critérios pré-selecionados, não são dignas de análise.

Ao se comprometer em estudar somente gêneros que se encaixassem dentro de pressupostos pré-definidos, Tinhorão exclui produções de parcelas da população que, inseridas socialmente em um campo de trocas culturais proporcionadas pelos adventos modernos de difusão, incorporam elementos estrangeiros e, por esse motivo, são excluídas do *hall* de composições dignas para o crítico musical. Nesse sentido, sua crítica musical e sua produção bibliográfica sofrem recortes específicos, comprometendo os próprios objetivos do autor em estudar a música popular brasileira sob alegação de não serem gêneros nacionais. Essas produções que para o autor não são passíveis de análise podem se tornar um campo fértil de pesquisa, como demonstra, por exemplo, o estudo de Paulo Cesar de Araújo, tendo em vista que os preconceitos musicais de Tinhorão, mesmo que argumentados, silenciam produções de grupos populares que muito podem contribuir no entendimento da relação existente entre o cultural e o social. Em suma, o estruturalismo de Tinhorão demonstrou-se um caminho teórico-metodológico ineficiente no que diz respeito à contemplação democrática de determinados gêneros musicais. No entanto, retomar as análises desse crítico, para além do conteúdo em si, permite-nos aferir sobre o modo com que o autor articulou e legitimou suas ideias, baseando-se em argumentações que já não se sustentam atualmente, mas que representam uma abordagem própria do período em que escreveu.

Referências:

ADORNO, Theodor W.; ARANTES, Paulo Eduardo. Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARAÚJO, Paulo César de. Eu não sou cachorro, não. São Paulo: Record. 2003.

BASTOS, M. D. . Um marxismo desconcertante: método e crítica em José Ramos Tinhorão. In: 5º Colóquio Internacional Marx e Engels, 2007, Campinas. Anais do 5º Colóquio Internacional Marx e Engels, 2007.

BASTOS, M. D.. (Re)Arranjos de uma Utopia do Som Nacional: a bossa nova como realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade. Tempo e Argumento, v. 01, p. 123-135, 2009.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. Rev. hist., São Paulo, n. 119, dez. 1988.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande e senzala. São Paulo: Global, 49ª ed., 2004.

- LAMARÃO, Luisa Quarti. 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. 2008.
- LAMARÃO, Luisa Quarti. O veneno de Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974-1982). *Antíteses*, Londrina, vol. 3, n. 5, jan.-jun. de 2010.
- MORAES, J. G. V. História e Música: a canção popular e o conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.
- MOURA, Gerson. Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- NAPOLITANO, M. ; WASSERMAN, M. C.. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.
- NAPOLITANO, M. História e música - história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Rev. Hist*, no. 157, 2007.
- NAVES, Santuza C. O violão azul. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.
- RICARDO, Cassiano. *Marcha para Oeste: A Influência da Bandeira na Formação Social e Política do Brasil*. Rio: Livraria José Olympio Editora, 1940.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Editora UFRJ, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *Historia social da musica popular brasileira*. São Paulo (SP): Ed. 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2000.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2007.
- ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. *Eccos. Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

Artigos de jornais:

TINHORÃO, José Ramos. Da Serra da Favela ao Morro da Favela: em matéria de samba a primeira umbigada é o baiano quem dá. *Jornal do Brasil*. 22 de dezembro de 1961. Caderno B, p. 3.

TINHORÃO, José Ramos. Influência da música norte-americana no samba começou com o ‘jazz-band’. *Jornal do Brasil*. 29 de junho de 1962. Caderno B, p. 3.

TINHORÃO, José Ramos. Meninos de Copacabana chegaram à bossa nova pelos caminhos do jazz. *Jornal do Brasil*. 30 março de 1962. Caderno B, p. 3.

TINHORÃO, José Ramos. Preconceito cultural não deixa fazer a história da música popular. *Jornal do Brasil*. 10 de maio de 1962. Caderno B, p. 2

TINHORÃO, José Ramos. Samba bossa nova nasceu como o automóvel JK: apenas montado no Brasil. *Jornal do Brasil*. 23 de março de 1962. Caderno B, p. 3

TINHORÃO, José Ramos. Só se ouve Macunaíma, mas há muito samba-enredo de caráter. *Jornal do Brasil*. 07 de fevereiro de 1975, Caderno B, p. 3.

TINHORÃO, José Ramos. Solução para o samba é sermos patriotas imitando os Estados Unidos. *Jornal do Brasil*. 17 de maio de 1962. Caderno B, p. 2.

Entrevistas:

Depoimento de José Ramos Tinhorão. Programa Roda Viva. 03 de abril de 2000, TV Cultura, São Paulo.