

Tinhorão e a “circularidade” das idéias na música popular brasileira

Cícero Francisco Barbosa Júnior¹

Resumo: Pretendemos analisar aspectos do discurso do crítico musical José Ramos Tinhorão, para isso utilizaremos os artigos que escreveu para o Jornal do Brasil sobre a produção fonográfica de 1974 até 1982, fase em que já residia na cidade de São Paulo e trabalhava como autônomo. Defendeu a brasilidade, sem interferências ou influências externas e principalmente estadunidenses. Sua análise caminha na direção de que a "verdadeira música brasileira" é melhor, e "é melhor, porque é do povo". A interessante relação de discos e artistas que Tinhorão mapeia neste período é o caminho para descortinar o conflito entre classes que será lançada na coluna “Música Popular”. Trataremos da perspectiva do "dialogismo bakhtiniano" - as maneiras como as classes sociais se influenciam mutuamente. O conceito de “circularidade” das idéias proposto por Mikhail Bakhtin seria o meio para entendermos como crítico e pesquisador relaciona o artista, sua classe social e sua produção.

Existem muitos estudos sobre a música popular brasileira, mas talvez a maneira encontrada por José Ramos Tinhorão seja a que mais cause reações controversas. Seus textos têm a capacidade de ser uma referência constante em trabalhos dessa natureza, já suas opiniões polêmicas ficaram marcadas, provocando respostas igualmente polêmicas. Ao tratar sobre o mercado fonográfico com um olhar marxista, lançou a discussão de classes sociais na produção artística.

O objetivo de se estudar José Ramos Tinhorão enquanto escrevia para o Jornal do Brasil no “Caderno B” na coluna “Música Popular” seria mostrar um pouco das discussões que orbitavam em torno da cultura popular. Retratou os lançamentos de discos no mercado fonográfico durante os anos de 1974 até 1980, fase em que já residia na cidade de São Paulo e trabalhava como autônomo. Defendeu a brasilidade, sem interferências ou influências européias e principalmente estadunidenses. Sua análise caminha na direção de que a “verdadeira música brasileira” é melhor, e “é melhor, porque é do povo”.

Mikhail Bakhtin em seu famoso estudo sobre a cultura popular diz que sua principal qualidade é estar ligada mais profunda e estreitamente às fontes populares, fontes que determinam o conjunto de sistema de imagens, assim como sua concepção artística ².

A utilização da perspectiva do dialogismo bakhtiniano – ou seja, as maneiras como as classes sociais se influenciam mutuamente – caberiam para discutir as relações sociais na

¹ Historiador – PUC/COGEAE – São Paulo/SP

² Bakhtin, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987, p2.

produção artística musical do período. E nada mais apropriado do que o termo utilizado por Mikhail Bakhtin a cerca dessa discussão: a “circularidade”.

O italiano Carlos Ginzburg explica que o termo “circularidade” é um relacionamento recíproco entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo ³.

Busco tentar responder questões sobre a atualidade dos estudos de José Ramos Tinhorão: como podemos encontrar a “circularidade” em sua obra? Como a classe social do artista pode influenciar sua obra? Existe coerência ou contradições entre seus artigos e suas publicações editoriais?

Podemos entender sua idéia como tentativa de compreender a moderna indústria cultural e a cultura de massa como fenômeno de instauração de identidades e identificações sociais e políticas, ou seja, pela reposição das divisões sociais e políticas e, sobretudo das exclusões culturais, propondo que a identificação é operada enquanto os sujeitos são conservados na qualidade de receptáculos coisificados. Não só isso, o que se tem em mente é que a cultura popular é vista como repertório e guardiã da tradição, enquanto a cultura não popular é vista como inventora e guardiã do futuro ⁴.

A música vinda de legítimos artistas do povo serviria como resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante. O “popular” como expressão da consciência e dos sentimentos populares, feita seja por aqueles que se identificam com o povo, seja por aqueles saídos organicamente do próprio povo ⁵. Um pouco dentro do que Gramsci propõe para o intelectual, no caso o Tinhorão, como a expressão das massas, pois se encontra vinculado organicamente aos interesses populares⁶. “Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isolados nem totalmente separados dele” ⁷.

A crítica de cunho social de José Ramos Tinhorão por muitas vezes transbordava o principal objetivo da coluna, que era sobre produção fonográfica. Para ele, o artista que se distancia da origem popular nada mais é do que um espelho da subordinação que o país tem sofrido por toda sua história, ficando de joelhos politicamente, economicamente e

³ Ginzburg, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁴ CHAUI, Marilena Sousa. Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas. 9ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

⁵ Idem.

⁶ Gramsci, Antonio. A formação dos intelectuais. Rio de Janeiro: Achiamé, 1990, p3.

⁷ BAKHTIN, Mikhail (Volochinov, V. N.). Marxismo e Filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1992, p. 38.

culturalmente. Coisa que Tinhorão não fazia era perdoar tal distanciamento do artista do seu povo. E por ter esta consciência, reconhecia o mérito do artista com autenticidade popular e desestruturava a moral daqueles que incorporam elementos culturais externos alienadamente.

Marcos Napolitano chama atenção para a maneira de como ele é visto: como um estudioso que por muitas vezes tido como uma voz isolada e anacrônica por boa parte da crítica e dos músicos que dominavam a cena musical brasileira. Suas obras historiográficas, embora ancoradas em fontes primárias, são criticadas pelo tom panorâmico e pela linearidade que tem sido abordada por parte do pensamento acadêmico, cada vez mais especializado e aberto às discontinuidades da história e da memória⁸.

Se nos anos 30 nascia a discussão em torno das questões históricas, sociológicas e estéticas da música popular brasileira, nos anos 50 se esboçava um pensamento crítico e musicológico (etnomusicológico). Nos anos 70 surge o lançamento de ensaios sobre a bossa nova e a tropicália que defendem a tese de “linha evolutiva” formulada por Caetano Veloso; publicações pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), órgão ligado ao Ministério da Educação (MEC); e, o início da fase historiográfica da obra de José Ramos Tinhorão⁹.

O Brasil desse período vivia o fim do “milagre econômico” e do governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), o início da abertura política e o do mandato de João Figueiredo (1979-1985). A censura à imprensa já não estava tão presente assim, tanto que jornais noticiavam tortura e desaparecimentos, a utilização do AI-5 (que teria seu fim em 1978) e as grandes greves. Nesta época, portanto, “foram se multiplicando atos de contestação e de protesto, passeatas e manifestações amplas de oposição; as ruas foram tomadas pelo movimento estudantil, popular, operário, de mulheres, alargando o espaço da abertura e revelando que havia não só uma crescente opinião pública contrária ao regime geral, como também uma diversidade de interesses e reivindicações específicas, de formas de expressão e de organização dos vários setores da sociedade”¹⁰. A Guerra Fria dava o tom no cenário mundial, tendo a frente da ordem capitalista o presidente estadunidense Jimmy Carter (1977-1981) em oposição aos que defendiam o socialismo soviético sendo representado por Leonid Brejnev (1964-1982), presidente da URSS.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *Revista ArtCultura*, v. 8, n. 13, Uberlândia, jul.-dez. 2006, p. 143.

⁹ NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, v. 8, n. 13, Uberlândia, jul.-dez. 2006, p. 136 - 143.

¹⁰ HABERT, Nadine. A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.7-8.

Na época, o mercado fonográfico registrava que a preferência pelo samba representava 29% do consumo de discos, contra 22% do sertanejo, 17% da música Internacional (*made in Brazil* ou importado), 16% pelo Romântico brasileiro, 9% da Música Instrumental, 4% do Rock Brasileiro e os outros gêneros representavam 9%¹¹. Podemos perceber que, segundo a indústria cultural, fazer uma crítica a invasão musical estrangeira não era coisa de outro mundo, pois os ritmos nacionais tinham uma maioria apertada, aparentemente ameaçada.

Gostaria de exemplificar como é revelado na produção artística algo de inconsciente e revelador. A criação do produto cultural deve ser pensada em seu aspecto social, quando a vinculação moral do músico é que vai determinar este fator. Em seu artigo “Leci Brandão acena para quem se aproximar: questão de gosto”, diz que:

Ao criar um produto cultural explorável pela indústria de massa: o artista deixa de se pertencer, o seu eu particular passa a se projetar no coletivo, que muitas vezes é levado a adotar a mensagem da obra, tal o poder de imposição das informações maciçamente reproduzidas¹².

São apresentados alguns dados na nota no disco “Questão de Gosto” da cantora e compositora carioca Leci Brandão: apesar de cursar Direito, se identificava com as camadas populares de onde tinha ascendido, pois morava no Realengo e compunha sambas para o bloco dos Beijoqueiros, porém depois de lançar o primeiro disco e de se apresentar no Teatro Opinião, ela foi submetida a um choque de mudança de classe social e a “moça da classe média suburbana passava a ser acariciada pela classe A da Zona Sul”, causando nela deslumbramento. Embora ela tenha dado declarações ao jornal Última Hora do dia 14 de agosto de 1974 de que “o sucesso não subiria a cabeça”. Resultado: ela ao se deixar influenciar pelo bolero e pela bossa nova, permite escapar um desejo de ascensão social. Tinhorão revela que existe um choque quando a artista, que era de origem proletária, passa a integrar a roda burguesa de compositores.

Outro artigo em que ele segue na mesma direção é o intitulado “Rosa do Povo, de Martinho da Vila, é ornamento das salas”, onde revela mais claramente que a ascensão social infere nas composições do artista. O compositor foi soldado do exército e através de cursos de formação chegou a sargento, de certa forma isso se repete na vida do compositor ao deixar a

¹¹ COZZELA, Damiano (coord.). Disco em São Paulo. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980. Tabela de consumo de discos por gênero lida no programa *Brasil Som/1976*, TV Tupi, Canal 4. 09/07/1976 (094), p. 39.

¹² TINHORÃO, José Ramos. “Leci Brandão acena para quem se aproximar: questão de gosto”. In *Jornal do Brasil*, Caderno B, 06/10/1976 p. 2.

escola de samba Boca do Mato, onde pobreza não lhe permitia muita visibilidade, para se consagrar na escola de samba Vila Isabel:

Cercado de novos amigos da fase de sucesso no disco – como Rosinha Valença, Rildo Hora e Paulo Moura, que sempre podem contribuir com um pouco de bossa nova e jazz para tornar o samba mais agradável aos compradores da classe A – Martinho da Vila experimenta agora sofisticar um pouco a letra de suas letras, a fim de tornar-se mais coerente com esse processo ascensional de sua arte brotada do povo. Aliás exatamente como a rosa que dá nome ao disco: no início o adubo e o apego à realidade das raízes, depois a escalada do caule (apesar de alguns espinhos), até o desabrochar da rosa, que afinal consegue chegar às grandes salas, com sua delicadeza e seu perfume ¹³.

Por ser uma homenagem ao poeta Carlos Drummond de Andrade, seu requinte parece querer agradar a classe social acima, da qual não pertence, como quem quer bajular. Martinho da Vila além de modificar seu som (com bossa nova e jazz) acrescentando sonoridades e muda a estrutura das letras (com citações de poesias). A sua “Rosa do Povo” revela ser “uma rosa da classe média”.

Mais um exemplo de artista do povo que se distancia da origem proletária, por um desejo de ascensão social, que modifica significativamente sua sonoridade característica para conquistar uma parcela maior de consumidores do produto final da indústria para qual trabalha, o disco. Desta vez, dentro da música sertaneja no artigo “Disco de música sertaneja chega para dar ciência”:

Feita para atender ao gosto de populações rurais da periferia das cidades, e ainda a camadas da própria área urbana ainda não integradas no novo universo cultural a que foram atraídas, a música sertaneja passa a incorporar, num dado momento, os confusos e desajeitados impulsos de ascensão social do seu público. E, assim, num processo em tudo paralelo ao que se verifica ao nível da classe média urbana, quando adota instrumental eletrônico e estilos estrangeiros para “atualização” e “desenvolvimento”, artistas e público de origem rural rejeitam seus ritmos e características locais (que lhe lembram o estágio de pobreza e subdesenvolvimento de que desejam sair) e partem para a salada de estilos que representa exatamente o seu momento de choque cultural-social ¹⁴.

Tinhorão nota que o processo que é recorrente na música popular urbana, se repete na produção regional. A sofisticação sonora que o artista popular implementa em suas composições são flagrantes de um desejo de ascensão social talvez inconsciente no momento de criação, mas que não foge ao olhar do crítico e que extrapola o som (desde guitarras no estilo mariaches até guaranias, valsas e rasqueados abolerados), chegando até a postura da

¹³ TINHORÃO, José Ramos. “Rosa do Povo, de Martinho da Vila, é ornamento das salas”. *In* Jornal do Brasil, Caderno B, 19/10/1976 p. 2.

¹⁴ TINHORÃO, José Ramos. “Disco de música sertaneja chega para dar ciência”. *In* Jornal do Brasil, Caderno B, 06/06/1977 p. 5.

dupla Zé Alves e Guimarães que posam de óculos escuros, numa lancha em velocidade, cabelos compridos e roupas da moda para a capa do disco “O Amanhã Logo Virá”. Acrescentando que a música da dupla, encontra um público que se identifica com a rejeição à origem rural em favor da corrida para a urbanização.

Está claro para o autor dos artigos que a boa música não está somente em sua técnica ou sofisticação, sobretudo está na sua autenticidade enquanto representativa das camadas populares. Percebe assim, que a invasão da música estrangeira representa um perigo de extinção para esses artistas da plebe.

Tinhorão convida o leitor a fazer parte da batalha contra a dominação cultural que se espelha na produção de disco. Apresenta uma abertura no mercado fonográfico para emplacar o choro, que é para o crítico importante arma de resistência contra a colonização que estava corroendo as tradições musicais populares. Encarando o mercado fonográfico como um importante espaço de disputa, onde argumentos e ufanismo são usados para sensibilizar e conquistar os leitores a aderirem seu discurso em favor da música brasileira ligada à camada social popular.

Como diria Mikhail Bakhtin, “a obra estabelece vínculos com o conteúdo total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea. Ela é interpretada no espírito desse conteúdo da consciência (dos indivíduos receptores) e recebe dela uma nova luz. É nisso que reside a vida da obra ideológica”¹⁵. É certo que o artista (aquele que fala) tem seus direitos inalienáveis em relação à palavra, mas o ouvinte também está presente de algum modo, assim como todas as vozes que antecederam aquele ato de fala ressoam na palavra do autor. Tudo que é dito está situado fora da alma do falante e não pertence somente a ele¹⁶. Tinhorão utiliza Bakhtin em seu livro “*A Imprensa Carnavalesca no Brasil – um panorama da linguagem cômica*”, chamando atenção para a linguagem falada nas ruas em conciliação, com a língua falada pelas classes dominantes, propiciando assim um intercâmbio¹⁷.

Em resposta aos críticos da época, entre os quais estava José Ramos Tinhorão, Caetano Veloso dizia que eles estariam fingindo estar fazendo a revolução operária, fazendo de seus artigos parte de uma causa nobre, porém tendo que obedecer ao dono da empresa para

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail (Volochinov, V. N.). *Marxismo e Filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992, p. 119.

¹⁶ SOUZA, Solange Jobim. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de *Verdae* no discurso da ciência contemporânea. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2ª. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 324.

¹⁷ Tinhorão, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2000.

quem trabalham e para o chefe do partido, chegando a chamá-los de canalha e de portarem uma linguagem esquizofrênica ¹⁸.

A produção em série faz parte de uma técnica da indústria cultural, sacrificando aquilo pela qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. O crítico da cultura, para Adorno, “não está satisfeito simplesmente com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar. Como se o representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior, mas é necessariamente da mesma essência daquilo que pensa ter a seus pés” ¹⁹.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov, V. N.). *Marxismo e Filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- CHAUÍ, Marilena Sousa. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 9ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- COZZELA, Damiano (coord.). *Disco em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980. Tabela de consumo de discos por gênero lida no programa *Brasil Som/1976*, TV Tupi, Canal 4. 09/07/1976 (094).
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GRAMSCI, Antonio. *A formação dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1990.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. In: *Revista ArtCultura*, v. 8, n. 13, Uberlândia, jul.-dez. 2006.
- SOUZA, Solange Jobim. *Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de Verdae no discurso da ciência contemporânea*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2ª. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. 1ª. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

¹⁸ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 272 e 273.

¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 75.

FONTES

TINHORÃO, José Ramos. “Disco de música sertaneja chega para dar ciência”. *In* Jornal do Brasil, Caderno B, 06/06/1977 p. 5.

TINHORÃO, José Ramos. “Rosa do Povo, de Martinho da Vila, é ornamento das salas”. *In* Jornal do Brasil, Caderno B, 19/10/1976 p. 2.

TINHORÃO, José Ramos. “Leci Brandão acena para quem se aproximar: questão de gosto”. *In* Jornal do Brasil, Caderno B, 06/10/1976 p. 2.