

A “Bossa” de Tinhorão

REGINA MÁRCIA BORDALLO DE MESQUITA¹

Em 1974, ao comentar o lançamento no Brasil do LP de Geraldo Vandré, *Das Terras de Benvirá*², o jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão retornou a uma discussão que permeou toda a sua carreira, qual seja, a defesa de uma música popular genuína, livre das influências estrangeiras e em particular da influência norte-americana. Segundo ele,

*[era] admirável que um artista criador como Geraldo Vandré, tendo deixado o Brasil em 1968 em condições tão adversas, tenha conseguido vencer todos os ressentimentos políticos e ideológicos, e na hora mais amarga da sua existência ainda haja podido mostrar que, acima dos homens e das paixões, está o amor do artista à sua terra e ao seu povo.*³

Efetivamente, autoexilado do Brasil após a ameaça de prisão, em 1968, devido aos versos evocativos de sua composição *Prá não dizer que não falei de flores*, Geraldo Vandré, um dos ícones da música participativa dos anos 60, produziu um disco no qual estavam presentes, de forma quase acintosa, suas raízes nordestinas e um misto de saudade e dor que tornaram LP um grande lamento.

Mal recebido pelos críticos musicais, que o julgaram ultrapassado em sua proposta regionalista, o disco vai ter em Tinhorão um defensor que não perdeu a oportunidade de reafirmar sua postura estético-ideológica e criticar os que se afastavam desse projeto.

Ao contrário de outros compositores que, na mesma situação, entregaram-se à ilusão boboca da integração a um “som universal”, abdicando de sua cultura em exibições públicas algumas vezes subvencionadas, inclusive, por instituições estrangeiras (caso de Gilberto Gil em Nova Iorque), Geraldo Vandré teimosamente nordestino e brasileiro cantou em Paris sua nostalgia e suas esperanças (...) com um som e uma linguagem que valiam por uma afirmação orgulhosamente nacional. (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 7, 22 jan. 1974)

¹ Doutoranda em História Social da USP e bolsista do CNPq.

² O LP *Das Terras do Benvirá* foi lançado na França, em 1970, com o título de *La Passion Brasilienne*. No Brasil o disco foi lançado em 1973, pela Phonogram.

³ Na coluna intitulada *Música Popular* do Jornal do Brasil, iniciada no ano de 1974, José Ramos Tinhorão teria por tarefa analisar os discos de música popular brasileira lançados no período. No caso do disco em questão a coluna teve por título: *Como entender o brasileiro Geraldo Vandré*

Aqui, o jornalista se refere aos integrantes do movimento tropicalista, em especial as figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, considerados líderes deste movimento musical que buscava integrar os sons urbanos de diversas nacionalidades em uma espécie de paródia antropofágica, similar ao que o movimento modernista, na figura de Oswald de Andrade, celebrizou quarenta anos antes.

A contenda de Tinhorão com os tropicalistas não era recente. Na verdade, ela estava no cerne das discussões sobre os caminhos a serem seguidos pela música popular brasileira, que passaram a ser recorrentes no meio intelectual, desde que esta se tornou o campo privilegiado de contestação ao regime de exceção, que vigorou no Brasil entre 1964 e 1985.

Tais discussões ocorreram especialmente a partir de 1966, quando do estouro de Roberto Carlos e do *iê iê iê*.⁴ E, posteriormente, em plena *Era dos Festivais*, quando a música de cunho nacionalista parecia não mais atender aos gostos e interesses de parcelas do meio musical ligados aos movimentos da chamada *vanguarda* artística, em especial, ao movimento concretista.

Tratava-se, grosso modo, dos binômios: alienação x engajamento, tradição x modernidade e nacionalismo x internacionalismo, que, na verdade, estarão presentes nos

⁴ Refiro-me aqui ao importante debate ocorrido no exemplar de número 7, de maio de 1966, da Revista Civilização Brasileira no qual figuras destacadas do meio artístico discutiram os caminhos que a música popular deveria seguir. Essa revista, criada um ano antes, teve aceitação imediata entre os setores mais intelectualizados do Brasil. Abordava várias temáticas ligadas à realidade do país. Seu editor, Ênio Silveira (proprietário da Editora Civilização Brasileira) e o poeta Moacyr Felix fizeram da RCB um espaço importante para a articulação das esquerdas que, durante o regime militar, lutavam pelas liberdades individuais e pelo retorno do estado democrático. A Revista só conseguiu permanecer nas bancas até 1968, quando foi extinta pelo AI5. RCB, número 7, 1966.

O interessante de toda a discussão reunida neste número da RCB, foi que nela ficaram bem claras as distintas visões sobre a postura do artista diante dos desafios a seguir. Não nos esqueçamos que o golpe militar de 1964 havia se implantado em um momento de extrema efervescência cultural e que apesar da área da cultura não ter sido particularmente afetada pelas primeiras cassações e interdições, era necessário e até mesmo exigido uma postura crítica diante do regime de exceção. Os debatedores foram Nara Leão, Caetano Veloso, Capinam, Gustavo Dahal, Flávio Macedo Soares respectivamente cantora, compositor, poeta, cineasta e jornalista, o poeta Ferreira Gullar e o compositor bossanovista Nelson Lins e Barros. Foi durante esse debate que Caetano Veloso fez sua depois famosa proposição sobre a retomada, por João Gilberto, de uma “linha evolutiva” na música brasileira que culminaria, no ainda não nominado, tropicalismo.

debates de todos os campos da cultura. Em outras palavras, tais embates referiam-se a postura estético-ideológica adotada pelos artistas frente à realidade que os cercava.

Surgida como desdobramento da Bossa Nova, a música participativa, representação da postura engajada de uma parte da classe artística, tomou de assalto à cena musical brasileira no início da década de 1960. Dentro de um quadro de acirramento ideológico, a canção participativa ganhou força e significado de luta de resistência contra a opressão imperialista, se espalhando pelo continente e gerando diversos movimentos como o surgido a partir do *Manifiesto del nuevo cancionero*, na Argentina, a *Nova canção chilena* ou ainda a *Nova trova* cubana, que tinham em comum a busca da cultura popular como fonte de inspiração.

No Brasil, o repertório engajado, que buscava material nas raízes “autênticas” da cultura brasileira, muitas vezes confundia-se com tradicionalismo e conservadorismo, o que levou seus opositores a desejar “derrubar as estruturas” estabelecidas em busca de sonoridades modernas presentes em um “som universal”.

O acirramento das posturas entre “modernistas” e “tradicionalistas” da MPB refletia, na verdade, o próprio posicionamento do artista em relação a sua arte e ao mundo. E nesse conflito, o papel de mediador cultural tanto de Tinhorão quanto dos próprios artistas foi determinante. Através de suas colunas nos jornais ele pretendia conscientizar seus leitores sobre a importância da música popular para a história do país. Propagandeando a necessidade do conhecimento das origens para o auto-conhecimento enquanto povo. (LAMARÃO, 2008)

A discussão sobre os meios e as mediações ou as formas como determinados ramos da intelectualidade se interpõe entre os artistas e seu público, produzindo um “lugar” no qual os portadores do acesso às mídias podem divulgar suas visões de mundo e assim influenciar as distintas formas de apropriação da produção cultural, podem ser visto por vários véis.

Para Jesús Martin-Barbero “o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais”.(MARTIN-BARBERO, 1997, p.235)

Para Tinhorão, um inimigo declarado da Bossa Nova, a mudança “à esquerda” ocorrida com a música participativa, mesmo continuando a refletir o ponto de vista da juventude de classe média, levou os estudantes *a uma atitude de participação crítica da realidade, o que os conduzia inapelavelmente ao campo da política*. (TINHORÃO, 1991, p. 54)

De certa forma herdeiro do nacionalismo marioandradeano, Tinhorão verá na música, particularmente na de origem rural, o verdadeiro motor da cultura nacional. Como precursor e elaborador de um discurso no qual a música se configura como principal representante da cultura nacional, Mário de Andrade, influenciou gerações de pesquisadores que passaram a se interessar pela temática. Para ele *A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, a mais forte criação da nossa raça até agora*. No entanto, a base de sua teoria está nas sonoridades de origem rural, já que considerava os sons urbanos voltados para o consumo rápido. (ANDRADE, 1962)

Nesse sentido, a volta às raízes, impetrada pela música participativa, se enquadrava dentro da perspectiva musical almejada pelo jornalista e o advento da conotação política também era bem vista por ele, não sem ressalvas.⁵ Segundo Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman

Em seus livros iniciais, abertamente polemistas, Tinhorão construiu verdadeiros manifestos contra a hegemonia da Bossa Nova e da "Moderna" MPB (hegemonia consolidada em torno dos programas de televisão) na nova audiência musical das grandes cidades brasileiras. Tinhorão defende a tese da expropriação da música popular pela classe média, cuja consequência inevitável foi a perda de referenciais de origem. Historicamente, Tinhorão destaca dois momentos cruciais, onde este processo de expropriação está bem marcado: o surgimento do grupo de Vila Isabel, nos anos 30, e a Bossa Nova, no final dos anos 50. Este último movimento, mais do que se apropriar do material musical popular, deformou-o num nível tão elevado, que o teria diluído no jazz. Essa é a sombria conclusão de Tinhorão, na contracorrente da euforia gerada pela renovação da música brasileira, nos anos 60, entre artistas e intelectuais de esquerda. (NAPOLITANO, e WASSERMAN. In Revista Brasileira de História, vol. 20, n. 39, SP, Anpuh/humanitas, 2000.)

⁵ As ressalvas se darão particularmente do âmbito de classes: Tinhorão não perdoa o fato de os produtores da música participativa pertencerem à classe média ou classe média alta, estando, portanto, desligados econômica e socialmente da realidade do povo do qual falavam e para quem pretendiam cantar.

A controversa posição de Tinhorão ao afirmar a apropriação da autêntica música brasileira por parte da classe média, que se dirigia em especial a Bossa Nova, mas também a música participativa, e quiçá, a toda produção musical urbana, gerou muitas polêmicas. Talvez tenha sido o que moveu Augusto de Campos a organizar o livro *Balanço da bossa e outras bossas*, verdadeira ode a concepção de uma linha evolutiva na música popular brasileira que passava necessariamente pelas sonoridades urbanas⁶ e pela construção de um espaço para a *música nova* ligada aos novos ritmos, que, fugindo do tonalismo dominante desde a vitória da escala jônica sobre as sonoridades modais, passando pelo cantochão medieval e sua polifonia, predominou até que novos experimentos musicais, como o cromatismo e o dodecafonismo serial, deram origem a outras perspectivas musicais no início do século XX. (WISNIK, 1979, p. 76)

Assim, também no Brasil, a influência das novas sonoridades vindas da Europa, particularmente no que se costuma chamar de música “erudita”, fez surgir o grupo *música nova* cujos participantes se colocaram ao lado dos adeptos do *som universal* em detrimento da outra vertente.

Segundo Gilberto Mendes⁷, em seu artigo intitulado *De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda*, uma referência clara ao título da música de Geraldo Vandré *De como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando*, mais conhecida como *Ventania*, desclassificada do 3^o Festival de Música Popular Brasileira, de 1967, o próprio festival fora marcado por uma evolução da música popular.

Novamente os baianos, agora “capitalizados” em São Paulo, salvam a MPB. Dez anos atrás, João Gilberto, desta vez Gilberto Gil, Caetano Veloso e, de certo modo, Nana Caymmi, indicam a saída para um impasse surgido com mais

⁶ Ver nota 4.

⁷ Gilberto Mendes foi um dos signatários do Manifesto Música Nova, juntamente com os músicos Willy Correia de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e outros, manifesto que foi publicado pela revista *Invenção* (São Paulo, 1963), porta-voz da poesia concreta brasileira criada pelos poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

uma volta às “fontes da nacionalidade”. (CAMPOS, In: Balanço da bossa e outras bossas, 1978.)

E a crítica à música nacionalista continua “*A queda de qualidade das músicas de festival para festival foi assustadora. “Praças” com “bandas” em “disparada” representaram lamentável passo atrás.*”⁸

Efetivamente, o festival de 1967, marcará a definitiva entrada em cena do grupo dos “baianos”, com suas experimentações e, de certa forma, a derrocada de ícones da música participativa como Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo. Muitas vezes acusados de “populistas” e marqueteiros, esses dois artistas, serão os alvos preferenciais dos críticos da música participativa.

De um lado, acusados de imobilistas, pois exortavam “o dia que virá” sem nenhum chamado efetivo à luta revolucionária contra a ditadura⁹ e de outro de demagogos, pois se apropriavam da cultura popular em função da satisfação de seus próprios interesses político-ideológicos e também mercadológicos.

Segundo Augusto de Campos, os festivais não cumpriam mais seu papel de revelar novos talentos, já que os vencedores eram sempre os mesmos, que sabiam utilizar a fórmula da música de festivais em suas canções, sendo contemplados com prêmios exorbitantes que estimulavam a contínua retomada do mesmo modelo.

Todavia, quando se pensa no pouco que fazem os Poderes Públicos em prol de outras manifestações menos populares, mas não menos importantes, da cultura, chega-se a estranhar tanto exagero de estímulo e de proteção a esse pobre desamparado: o astro de televisão. Para ficar só na música, penso nos compositores

⁸ Idem.

⁹ Refiro-me aqui a discussão levantada por Walnice Galvão na qual é questionada a validade prática da música de protesto, a partir da análise da letra de várias canções desse estilo. Segundo seu ponto de vista, a mensagem do *dia que virá*, presente na maioria das canções, ao invés de um chamado à luta seria um “convite” ao imobilismo, já que o dia das mudanças sociais chegaria mesmo sem nenhum esforço por parte dos grupos sociais interessados nessa transformação. Ver: GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1976.

*de vanguarda, relegados ao completo desamparo, enquanto em países civilizados podem florescer os Stockhausen, os Boulez, os Luigi Nono, os Cage*¹⁰

Além de chamar a atenção para a importância adquirida pelo músico de festival nos meios midiáticos, o ensaísta, mesmo que veladamente, vai tocar em um ponto muito presente nos discursos dos detratores da música participativa, fossem eles “vanguardistas” ou “tradicionalistas”, qual seja, salvo as exceções, como Edu Lobo, a descrença na qualidade melódica e poética da música participativa. De outra feita, fica clara a defesa da vanguarda erudita, militante do atonalismo, no discurso algo aborrecido do poeta.

Para Tinhorão, seguindo a linha detratora da música participativa

Tais canções, contemporâneas da explosão de vida universitária verificada a partir de 1965, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo (onde é lançada a moda dos shows de faculdades, despertando desde logo o interesse comercial das televisões), vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país. (TINHORÃO, 1991, p.238)

O jornalista novamente vai bater na tecla da inautenticidade deste tipo de música por conta de sua origem de classe. Buscando na cultura popular a base para o seu discurso anti-imperialista, fundado a partir de uma visão maniqueísta de povo, Tinhorão vai pautar sua crítica à música participativa sob dois pilares: de um lado, a origem na classe média, intermediária entre os dois pólos antagônicos presentes na ortodoxia marxista, burguesia e proletariado, e portanto passível de como “velas ao vento”, voar de um lado ao outro ao sabor de seus próprios interesses de classe; e de outro, as relações que esses artistas vão estabelecer com os meios midiáticos.

Com os desdobramentos ocorridos a partir do festival de 1967 e no posterior ano de 1968, do AI5, Tinhorão voltará sua carga, em especial, para o tropicalismo, já que a música

¹⁰ Idem.

engajada havia rompido definitivamente com estilo do bossanovista do “Carnegie Hall”. Segundo ele, apesar de todas as promessas tropicalistas de um “som universal”

Quase cinco anos depois, já chegando aos meados da década de 70, os compositores e o público da classe média continuavam procurando um novo denominador comum musical, enquanto incorporavam sem cessar aqueles novos dados que a cultura de massa seguia atirando diariamente ao mercado consumidor sob a forma de bossas, ondas, modas e tendências de vanguarda. E isso enquanto o povo, tranqüilo na sua permanente unidade cultural, estabelecida pelo semi-analfabetismo, e social, determinada pela pobreza e falta de perspectiva de ascensão, continuava a criar e a cantar alegremente os seus sambas de carnaval, malhando no bumbo em seu vigoroso compasso 2/4.¹¹

O texto fala por si mesmo, estando nele presentes os pressupostos que norteiam a extensa produção literária de José Ramos Tinhorão. Voltemos ao início do ensaio. Coerentemente, diga-se, o jornalista vai defender calorosamente a produção de Geraldo Vandré. Levando em conta sua verve polemista, o simples fato do artista trabalhar com sonoridades regionais, tão caras ao preciosismo estético de Tinhorão, já serviria de estímulo a sua atitude, somando-se a isso o sentimento de valorização do “nacional”, mesmo sem o “popular”, já esgotado em meados dos anos de 1970.

(...) Assim, o que dá a entender esse sinuoso esvaziamento da possível repercussão do LP Das Terras de Benvirá é a existência de um lamentável consenso de opinião crítica, ao nível da apreciação do fenômeno cultural da música popular, no sentido de colocar as coisas mais ou menos assim: “Está certo, concordamos que Geraldo Vandré foi muito importante, deu sua contribuição em 1965 com o LP Hora de Lutar e em 1966 com Disparada, mas a sua preocupação de fusão de regional no nacional passou, os tempos são outros...”, etc., etc.

(...) A melhor recomendação que se pode fazer, pois, é no sentido de que um maior número de pessoas ouça o LP Das Terras de Benvirá com ouvidos de brasileiro, e, dados os pequenos descontos que as circunstâncias de tempo e geografia exigem, verifique se não é para aplaudir Geraldo Vandré pelo saldo de resultados obtidos tão distante da matriz de sua criação, das suas expectativas culturais - e do seu amor. Quando mais não seja, é preciso que se saúde e que se diga seja bem-vindo àquele que, longe da Pátria, continuou a acreditar que, mal ou bem, ainda era no seu chão que devia buscar as promessas Das Terras de Benvirá. (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 7, 22 jan. 1974)

¹¹ Idem.

Aqui Tinhorão inicia um embate com o “comentarista de discos” do Jornal da Tarde, Maurício Kubrusky, que em sua matéria sobre o LP, intitulada *O novo Vandré: velho duas vezes*, critica duramente a obra considerando-a ultrapassada, assim como o próprio Vandré, que não seria conhecido das gerações mais jovens, que quando do sucesso de *Disparada* teriam apenas dez anos de idade. (Jornal da Tarde, São Paulo, p. 10, 10 jan 1974.)

Talvez o tom pouco respeitoso com um artista que afinal, mesmo pertencendo à classe média, tenha privilegiado em suas composições a busca de sonoridades “autenticamente” nacionais tenha mexido com os brios de Tinhorão, sempre disposto a usar o seu ofício de jornalista e crítico musical em prol do reconhecimento do valor desse cancionista.

Assim, passando por cima de restrições anteriores a música produzida por Vandré na década de 1960, Tinhorão vai tomar o partido deste, mais uma vez colocando lenha na fogueira estético-ideológica da música popular brasileira.

Na verdade, as discussões advindas das diferentes perspectivas ou caminhos pelos quais a música popular deveria trilhar para se manter “brasileira”, apesar das influências externas, nunca se esgotou.

Se os poetas concretistas ao lado dos adeptos da música erudita que se pretendia livre das amarras do tonalismo buscavam, justificando ironicamente em Marx¹², um som universal, que ultrapassaria as fronteiras nacionais - aos moldes do chamado contido no Manifesto Comunista: Proletários do mundo, uni-vos -, a “bossa” dissonante de Tinhorão, criticava acintosamente os - naquele momento - ainda novos ícones da música popular brasileira.

Do ponto de vista da memória social, a obra de Tinhorão pode servir como contraponto a uma quase unanimidade construída em torno da Bossa Nova e, mais especialmente, em relação ao tropicalismo. O embate no campo das representações envolvendo duas vertentes do que se poderia chamar de música popular “cult”, qual seja, a

¹² Refiro-me aqui a citação feita por Augusto de Campos ao internacionalismo da teoria marxista. Apesar ter sido vista como um dado de convergência entre “nacionalistas” e “vanguardistas”, tendo a vê-lo, pelo menos no artigo no qual foi escrito, como mais uma paródia, tão característica do movimento tropicalista do qual o autor foi participante. Ver CAMPOS, Augusto de. “Informação e redundância na música popular” & “Música popular de vanguarda”. In: *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

canção participativa e o som universal, teve um vencedor.¹³ Elizabeth Jelin, ao estudar a memória dos países que passaram por processos ditatoriais afirmou que

En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas Del pasado, compartidas por toda una sociedad. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en los que el consenso es mayor, en los que un <libreto único> del pasado es más aceptado o aun hegemônico. Normalmente, esse libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. (JENIN, 2002, p. 34)

Apesar de tratar das memórias construídas em relação aos regimes de exceção implantados na América Latina entre as décadas de 60 e 70, a formulação pode se adequar ao campo cultural. Houve sim vencedores nesta batalha estético-ideológica e foram eles que premeditadamente ou não forjaram ou ajudaram a hegemônizar a memória sobre a resistência cultural do período, diríamos, quase de uma forma institucionalizada. Se como diz a autora, nunca se pode atingir um pensamento único sobre determinado período histórico, existem momentos em que é possível perceber-se um consenso maior. Cremos que foi o caso em questão, no que se refere à canção popular nos anos sessenta.

Assim, os ícones da canção, como Caetano e Chico, entre outros, tornaram-se símbolos de resistência revolucionária à ditadura. Esqueceu-se quase por completo de figuras como Sidney Miller, César Roldão Vieira e outros. O próprio Geraldo Vandré só é lembrado pela canção *Caminhando*. Apagou-se da memória coletiva sua produção anterior, como por exemplo, o LP *Hora de Lutar*, lançado em 1965, um ano após o golpe e que gerou várias controvérsias pelo projeto autoral engajado e também pelo grau de experimentalismo. De certa forma, Tinhorão ao defender o artista da alcunha de “velho” e “esquecido”, personifica uma contra-memória de um passado então recentíssimo. Citando Paul Ricoeur, Jelin aponta.

¹³ Sobre a temática ver, entre outros: CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. São Paulo: Difel, 1988. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 2002.

*El pasado ya pasó, es algo de-terminado, no puede ser cambiado. El futuro, por el contrario, es abierto, incierto, indeterminado. Lo que puede cambiar es el sentido de esse pasado, sujeto a reinterpretaciones ancladas em la intencionalidad y en las expectativas hacia ese futuro. Ese sentido Del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silêncios.*¹⁴

Os esquecimentos e os silêncios em relação a alguns agentes sociais, no caso em questão, se consubstanciaram em interpretações que supervalorizam a atuação política de outros. Não estamos aqui levando em consideração o mérito artístico, mas a forma como o talento, aliado a uma massiva rede de memórias produzidas pela indústria fonográfica, midiática e mesmo pelos testemunhos, criou um panteão de *heróis da resistência*, alguns com méritos, outros, não.

Também com base nas análises de Paul Ricoeur, Beatriz Sarlo vai afirmar

puede decirse que la hegemonia del presente sobre el pasado en el discurso es del orden de la experiencia y está sostenida, en el caso del testimonio, por la memoria y la subjetividad. La rememoración del pasado (...) no es una elección sino una condición para el discurso, que no escapa de la memoria ni puede librarse de las premissas que la actualidad pone a la enunciación. (SARLO, 2005, P. 146)

De certa forma, os testemunhos ratificam a memória “oficial” e mantém os esquecimentos e silêncios, cabe ao historiador trazê-los à tona e construir novas possibilidades de entendimento e de rememoração. O resgate de vozes dissonantes, como a de José Ramos Tinhorão, serve a esta tarefa, pois apresenta outro lado da moeda da unanimidade. Sua postura em relação à Bossa Nova e, posteriormente, ao tropicalismo, fizeram dele um *gauche* no jornalismo e na academia, mas também memória viva deste passado recente.

A crítica positiva em relação ao disco de Geraldo Vandré, recebido pela imprensa como a volta a um não lugar da música brasileira, para além do anacronismo, expressa uma coerência ideológica incomum que talvez tenha passada despercebida aos seus detratores. A “bossa” de Tinhorão é, na verdade, a sua arte de polemizar, de utilizar a função de mediador

¹⁴ Idem, p.39.

cultural em prol da cultura popular, coisa que, de forma distorcida ou não, ele buscava preservar e divulgar. Hoje, a sua vasta produção como jornalista e como historiador também passou a fazer parte da Moderna Tradição Cultural Brasileira.

Fontes impressas:

Como entender o brasileiro Vandré - Jornal do Brasil, 22/01/1974.

O novo Vandré: velho duas vezes - Jornal da tarde, 10/01/1974.

Fontes sonoras:

Das terras de Benvirá - Philips – 1979.

Youtube: Gilberto Mendes – Beba Coca-Cola (acessado em 28/01/2013)

Youtube: José Ramos Tinhorão – Jogo de idéias – parte um (acessado em 28/01/2013)

Youtube: José Ramos Tinhorão – Jogo de idéias – parte dois (acessado em 28/01/2013)

Bibliografia:

ANDRADE, Mário. Ensaio da Música Brasileira. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1962.

ANDRADE, Mário. Modinhas Imperiais. São Paulo: Casa Chiarato, LG Editora, 1930.

ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. Briguet & Comp. Ed. 1926.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURKE, Peter. Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista, em Peter Burke, Variedades de história cultural. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 2000.

BURKE, Peter. O que   história cultural? Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAMPOS, Augusto de. “Informação e redundância na música popular”. In: Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de. “Música popular de vanguarda”. In: Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CERTEAU, Michel, "A Invenção do Cotidiano". Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, v. 8, n. 16 (1995), pp. 179-192.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. São Paulo: Difel, 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). In: Revista Brasileira de História vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e ideologia no Brasil. São Paulo: Editora Novas Metas, 1985.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: livraria Duas Cidades, 1976.

GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HERSCHMANN, Micael. Indústria da música em transição. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.

JENIN, Elizabeth. Los trabajos de la memória. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002.

LAMARÃO, Luisa Q. As muitas histórias da MPB: as idéias de José Ramos Tinhorão. Dissertação de mestrado, UFF, 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesus. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.

MELLO, Zuza Homem de. A era dos festivais: uma parábola. São Paulo: Editora 34: 2003.

- MENDES, Gilberto. “*De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda*”. In: *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”. *Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos, e 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*, vol. 20, n. 39, SP, Anpuh/humanitas, 2000.
- ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 3a. Ed. 1991.
- REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. “Que caminho seguir na MPB?”. Ano 1, n. 7, maio 1966.
- SANT’ANNA. Afonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Editora Landmark, 4ª edição, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Siglo Vinteuno, 2005.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ed. Ateliê, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Art Editora, 1991, 6ª ed.
- _____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- _____. *Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo, Ed. 34, 2005.
- VASCONCELLOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, vol. 1, 1964.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras: 1997.
- VIANNA. Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995.

WISNIK, José Miguel. “*O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez*”. In: Anos 70. Música Popular. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1979.

_____. “*Getúlio da Paixão Cearense*”, In O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.